

# توضيح حول قصيدة

## « إلى رابطة الأدباء »



ARCHIVE

الأخ الأستاذ الدكتور سليمان الشطي حفظه الله

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أسعد الله أوقاتكم وبعد ،

فلقد نشرتم في العدد الأخير رقم ٢٢٦ من مجلة ( البيان ) قصيدة تحت عنوان ( إلى  
رابطة الأدباء ) مطلعها :

ما إن تغربت عن أهلي وعن وطني  
وأنتم لي أعوان على الزمن

ونسبتموها إلى الشاعر المرحوم ( عبد الله سنان ) ، وقد تأكد لي بعد مطالعتها أن  
القصيدة ذاتها للشاعر المرحوم ( عبد الله الطائي ) رحمه الله قالها في حفلة توديعه التي  
أقامتها رابطة الأدباء مساء يوم الأحد في ٤ أغسطس عام ١٩٦٨ . وكان الأستاذ  
الطائي رحمه الله قد استقر في الكويت فهو يعمل فيها منذ عام ١٩٥٩ . وحينما استقلت  
دولة الامارات العربية واستقرت بها النوى دعت ليتها ( إدارة الإعلام ) وقد أشرت

إلى ذلك في ترجمته في كتابي ( سير وتراجم خليجية ) وقد ألقى الأستاذ المرحوم الشاعر  
( عبد الله سنان ) قصيدة في حفل توديعه مطلعها :

هل تحدّثت لي بكل أمانة      فلأنت الصدوقة الإنسانية  
ما لهذا الهزار ملّ الأناشيد      وعاف الخميّة الفينانة

وكان مسك الختام قصيدة المحتفى به المرحوم الشاعر ( عبد الله الطائي ) تلك  
وقد أهداها إلى رابطة الأدباء وإلى الكويت العربية . وقد نشرت القصيدة وكلمات  
وقصائد الحفلة في العدد الثلاثين سبتمبر ١٩٦٨ من مجلة البيان .

وتبيّن لي واتضح حدوث هذا اللبس حينما أطلعني أخي الشاعر ( يعقوب  
السيبي ) على القصيدة فوجدتها مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تحمل في ذيلها اسماً .  
فهي ليست بخط يده ، وقال لي الأخ ( السيبي ) إن ( البيان ) قد عثرت عليها في  
ملفٍ محفوظٍ بالرابطة وفي الملف مجموعة من قصائد ( عبد الله سنان ) والقصائد جميعها  
بخط يده ما عدا هذه القصيدة ، لذلك حصل هذا الاشتباه .

ARCHIVE

عزيري الدكتور

أرجو نشر هذا التنويه للحقيقة والتاريخ .

مع خالص تحياتي لكم ولأسرة التحرير

خالد سعود الزيد

● شكراً للاستاذ الشاعر خالد سعود الزيد على هذا التبيين للقصيدة المذكورة  
التي نزلت خطأ بدلاً من قصيدة الشاعر الراحل « عودة المياه الى مجاريها » والتي كان  
مزماً نشرها . والتي يجدها القارئ الكريم منشورة في هذا العدد .

والجدير بالذكر ان قصيدة المرحوم عبد الله الطائي مثبتة في ديوانه « وداعا ايها

الليل الطويل » ص ١٧ . .





# عودة المياه إلى مجاريها

شعر / عبدالله سنان محمد

الطير عاد لوكره فأعيد سالف عمره  
والليل آذن بالرحيل ولاح ساطع فجره  
وكأنما ملك الدنيا والكون دان لأمره  
وكأنما هو في ظلال الأيك سيد طيره  
يزهو على أفنائه زهو المليك بقصره  
شاد حسا من ثغر زنبقة سلافة خمره  
عادت له الأيام باسمه كسابق عصره  
والماء في مجراه غتالا يصب بنهره  
من بعد عام كامل قاسى المرار بصبره  
قلب الزمان له المجن وقد أساء بمكره  
حتى إذا انكشفت عن العينين غمة غدره  
عاد الربيع له برونقه الأنيق وسحره  
وبلطفه وجماله وبنوره وبنوره

والأقحوان يظل يتحفه ببسمة ثمره  
طوراً يخلق في الفضاء مميزاً عن غيره  
ويحط حيناً في الخميل فينتشي من عطره  
هو ذلك الأدب الذي صقل العقول بفكره  
وأضاء للدنيا الطريق بنظمه وبنثره  
لم يأل جهداً أن يبثك ما يحيش بصدرة

\*\*\*

بالله رابطة الأديب أتعلمين بأمره  
وهو الذي حفظ الولاء ولم يحد عن سيره  
باق على العهد القديم بحلوه وبمره  
لم يستهن يوماً وحقك باليمين وقدره  
نكت اليمين خيانة عظمى تشد بنحره  
وقيت شرها وأيدك الإله بنصره

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الفن الشعري

# والطفل

عند سليمان العيسى

د. كافيت  
رمضان

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

جامعة الكويت - كلية التربية

قسم المناهج



« وما أوتيتم من العلم الا قليلا »

« صدق الله العظيم »

حدود الدراسة :

ستلقى هذه الدراسة الضوء على الفن الشعري عند سليمان العيسى كما اتضح في اناشيده للصغار والتي قدمها في ديوانه الأول للأطفال وستتناول هذه الدراسة رؤيا

الشاعر لموسيقا الشعر والبحور التي استخدمها في مخاطبته للصغار ، ثم نظام التفعيلة والقافية وحرف الروي ، وموسيقا الحروف والحركات والتركيب الفني للنشيد ، وعالم الصور ومصادره واستخدامه للتشبيه والاستعارة والكناية ثم اللغة وعالم الألوان ، وأخيرا أساليب الشاعر في صياغة الأناشيد ، لنرى الى أي مدى نجح الشاعر في مخاطبته للصغار من خلال ديوانه الأول .

#### مقدمة :

تناولنا في دراسة سابقة ديوان الاطفال الاول لسليمان العيسى <sup>(١)</sup> من حيث الاسباب التي دعت الشاعر للتحويل من الكتابة للكبار الى الكتابة للصغار ومن حيث التوجيهات التربوية التي انطلق منها ، والتي تركزت في المنطلق التعليمي وتحديد الجمهور الهدف ، ومن حيث رؤيا الشاعر لفهم الطفل للغة الشعر ومن حيث رؤياه لاهتمامات الاطفال وكيفية معالجتها ، ثم القيم التي ركز عليها في شعره ، وستوقف في هذه الدراسة ، كما أشرنا في حدود البحث ، عند الفن الشعري وأساليب الشاعر في صياغة أناشيده للصغار . ولا يغيب عن الذهن أننا في هذا البحث وان حاولنا أن نلتزم ببعض القواعد والأصول في تحليل الأبيات الا أننا ، كغيرنا نعتمد الذوق والاحساس في كثير من احكامنا الأدبية « فالبحوث الأدبية ليست علما بالمعنى المعروف للعلوم الانسانية ، لان البحوث العلمية تتفق في النتيجة ولو جرت على ايدي مئات العلماء . وقد يبحث ألف ناقد في ديوان واحد ثم يخرجون منه وكل منهم ينقض أقوال الآخرين او لا يلتقي بهم في موضع لقاء ، وانما يفعلون في ذلك لان الباحث منهم يعتمد في فهم المعنى على مرجعه من الاحساس ، فيفهم الاحساس على وجهه ، ويفهمه غيره على وجهه ( ٢ : ١٦٧ ) ولعل الشاعر صاحب الديوان ذاته يتفق مع رأي منهم أو لا يتفق فهو أدري بما قصد فقد نقول أن شاعرا ما التزم بحورا بعينها لانها أقدر على نقل احساسه لقرائه ، بينما هو لم يقصد حقيقة أن يختار تلك البحور ولكنها فرضت نفسها عليه دون قصد أو تخطيط مسبق .

وفي دراستنا لديوان الاطفال الاول لسليمان العيسى نجد أنه اهتم بالموسيقا

والنغم والصور اهتماما بالغاً ربما لادراكه بأن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل بها يدرك ما في الصورة من جمال وما في الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما في الشعر من حسن الخيال وجودة التصوير ( ٣ : ١١ ) ، ولعل الطفل يدرك ما في الشعر من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الاخيلة والصور ( ٣ : ١٣ ) وقد ركز سليمان العيسى ، منذ البداية ، على هذا الجانب فنراه يشير الى الموسيقى تارة والى النشيد تارة والى الأغنية تارة أخرى فنراه في مقدمة الديوان يخاطب الصغير قائلاً :

( ١ : ١٧ - ١٨ ) .

« اليك يا صديقي الصغير يقدم شاعر الجيل الممزق هذه الاناشيد » . .

احفظ وغن أيها الصغير

للحفظ والغناء كتبت هذه الأناشيد

قبل أن تكتب للقراءة والفهم والتفكير . .

كان صديقك صاحب هذا الديوان طفلاً مثلك في السابعة أو الثامنة عندما حفظ القرآن الكريم .

وهو لا يفهم منه الا هذه الموسيقى الخفية الساحرة

وهذا البيان الرائع المجهول . . . . .

كان في الثامنة أو التاسعة

عندما حفظ قصائد أبي الطيب المتنبي

وهو لا يفهم منها شيئاً

الا موسيقاها الخفية

وبيانها المجهول . . .

ولن تكون هذه الأغاني التي بين يديك كل ما يريد أن ينشد معك يا صغيري .

« وعد منه لك ، أن يضيف إليها صفحة جديدة كلما رقت في سمعه نغمة أو خطر في باله نشيد » .

وعلى الصفحة الاولى من بداية الديوان نقرأ عنوان « الأناشيد » وتحت العنوان

جملة تقول « من هنا تبدأ أغانيكم يا أطفال » .

يضعنا سليمان العيسى بهذا التقديم في جو الديوان الحافل بالموسيقا من كل نوع ، وكأنما يقول لنا : اذا شئت أن تدرس هذا الديوان فابدأ فيه ، فهي أساسه ، وكأنني بالشاعر يكتب موسيقاه بالكلمة ذات البعد الموسيقي « بالنوطة » التي يكتب بها المؤلفون موسيقاهم .

منذ الجاهلية والعرب تقول : أنشد الشاعر قصيدة ، فكأن الانشاد شعر وكأن الشعر انشاد . وكان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه عن النثر الا ما يشتمل عليه من الاوزان والقوافي ( ٣ : ١٩ ) . والاغنية لا تكون أغنية الا اذا تألفت فيها موسيقا ألفاظها وإيقاعها مع الموسيقا المصاحبة الموقعة . والموسيقي لا يلحن النثر لأنه خال من الموسيقا والإيقاع .

والموسيقا عند سليمان العيسى نظام دقيق كنظام الكون ونظام الخلية في الجسم ، ولا بد أن يستجيب الانسان للموسيقا لأنها صدى نظام خلاياه .

يقول سليمان العيسى في كتابه باقة نثر تحت عنوان « الموسيقا في الشعر العربي »

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

( ٤ : ٢٩١ )

« أننا نهتز للموسيقا ونطرب لها لأنها توافق أدق نظام بنيت عليه الحياة » .

وهو نظام الخلية الاولى نفسها . أليست الخلية كما يقول العلم تتألف في جوهرها من مكونات متنوعة تتحرك وفق قانون رياضي محدد ؟ هذه الحركة الاولى . . هذا القانون الذي تسير عليه مكونات الخلية الأولى أليس نظاماً بديعاً لا يخطئ ؟ أليس موسيقا ؟ ثم يتدرج هذا النظام الموسيقي الدقيق حتى يشمل أجزاء الجسد كلها : دقات القلب ، دوران الدم ، التنفس الطبيعي ، أجهزة الدماغ التي تعمل لتؤدي مختلف الوظائف . . . الا تتحرك كلها وفق نظام موسيقي دقيق بديع ؟ فاذا تلقت هذه الطبيعة ما يوازها من العالم الخارجي ، وينسجم معها ، كان التجاوب وكانت المتعة ، وشعرنا بهذه الراحة العذبة التي تصل حد النشوة في كثير من الأحيان



والقطعة الموسيقية تتألف من أنغام كالقصيدة التي تتألف من إيقاعات وأصوات ،  
كلتاهما تملكان القانون الرياضي الذي تملكه حركة الخلايا في الجسد » .

فاذا كان الأطفال في بعض التجارب قد استجابوا لسمفونية « باستورال »  
لبيتهوفن وعبروا عنها بالرسم المماثل للنغم ( ٥ : ٤٥٦ ) ، فهل استجاب الأطفال  
لأناشيدهم في ديوان الأطفال ؟ فضربوا بأقدامهم الصغيرة على الأرض ، أو طاروا مع  
الشاعر على جناح نغمة ؟

يقول سليمان العيسى مجيباً عن تساؤلنا في كتابه باقة نثر ( ٤ : ٢٧٤ ) « ولقد  
كانت دهشتي ، وما تزال ، أكبر من كل ما توقعت حين وجدت الأطفال في سورية ،  
وفي غيرها من الاقطار العربية ، يقبلون على هذه الأناشيد ويغنونها ويتجاوبون معها في  
حماسة ولذة لم تخاطر لي على بال . انهم يلحنون الأناشيد بأنفسهم ، ويدعون لها  
الايقاع الذي يروقههم ، قبل أن تصل اليهم ملحنة من قبل الموسيقيين الذين اتعاون  
معهم منذ البداية للتحين كل كلمة شعرية أكتبها للصغار ، وتقديمها اليهم في عمل فني  
تربوي قومي متكامل » .

ونحن نشد على يدي الشاعر بالتهنئة ، لأنه استطاع أن يأسر الأطفال بشعره .  
لكن الأمانة العلمية تقتضينا أن ندرس ظاهرة استجابة الأطفال لشعره دراسة ميدانية  
مبنية على استبانة فيها الكثير من الاسئلة التي نود الاجابة عنها ، وما يعيننا هنا أن  
ندرس أناشيد سليمان العيسى من خلال رؤيتنا البحثية الصرف ، وليس من خلال  
التجربة الحية . وقد تكون النتائج في الحالتين واحدة أو لا تكون ، وقد تتقارب وتبتعد  
أحياناً لذا كان لا بد من التجريب في وقت لاحق ، حتى نقيس مدى التطابق  
والاختلاف بين رؤيتنا البحثية ورؤية الأطفال العفوية .

واذا كان لنا من منهج فالأفضل أن نتأمل غايات الشاعر كما صرح بها من كتابته  
الشعر للأطفال فهو يقول في « باقة نثر » ( ٤ : ٢٧٣ ) :

« ولقد حرصت ما استطعت على أن تتوافر في النشيد الذي أكتبه للصغار  
العناصر التالية :

- ١ - اللفظة الرشيقة الموحية ، الخفيفة الظل ، البعيدة الهدف التي تلقي وراءها ظلالا وألوانا وتترك أثرا عميقا في النفس .
- ٢ - الصورة الشعرية الجميلة التي تبقى مع الطفل ، مرة التقطها من واقع الأطفال وحياتهم ، ومرة استمدتها من أحلامهم وأمانهم البعيدة .
- ٣ - الفكرة النبيلة الخيرة التي يحملها الصغير زادا في طريقه وكنزا صغيرا يشع ويضيء .
- ٤ - الوزن الموسيقي الخفيف الرشيق الذي لا يتجاوز ثلاث كلمات أو أربعا في كل بيت من أبيات النشيد .

وسنستمد هذه الغايات منها لکننا سنبدأ بالکلي لنتهي الى الجزئي .

وعلى هذا فسنناول قصائد الديوان تناولاً عاماً ، ونستشهد على كل ما نذهب اليه ببعض الشواهد حتى يكون كلامنا موثقاً بالدليل ، ولیطلع على بعض ما جاء في الديوان من لم يقرأه . وسنبدأ بالموسيقا التي هي جو الديوان وعبقه ، والموسيقا الشعرية كما هو معروف متأتية من أوزان البحور وطبيعة التفعيلة وحروف الروى التي تنتهي بها القافية وتآلف حروف الكلمة ، وتكرار بعض الحروف ذات الجرس .

#### اولا - بحور الديوان :

ان الوزن هو الاطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر وهو يمثل « الموسيقا الخارجية وهي ليست كل شيء في « موسيقا الشعر » فهناك الموسيقا الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال ادوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيم جرسا نفسيا خاصا (٦ : ٢١) وستوقف في مناقشتنا لبحور ديوان سليمان العيسى عند رؤياه الخاصة ، كما لمسناها من خلال دراستنا لاشعاره .

لقد اختار الشاعر بحوره من ذوات الاوزان الخفيفة المرقصة في الغالب وكان



للبحر المتدارك ( فعلن فعلن فعلن ) النصيب الأوفى في الديوان فقد كتب على وزنه أحد عشر نشيدا من أصل خمسة وثلاثين نشيدا . ثم يأتي بعده مجزوء البسيط ( مستفعلن مستفعلن فعولن ) وعلى وزنه كتب ستة أناشيد . ثم الكامل ( متفاعلن ) وعلى وزنه نظم أربعة أناشيد . وكذلك فعل على بحر الرمل ( فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ) ولم يكن نصيب الوافر ( مفاعلتن مفاعلتن مفعولن ) الا ثلاثة أناشيد .

وقد كتب على وزن كل من الخفيف ( فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ) والرجز ( مستفعلن مستفعلن مستفعلن ) والمديد ( فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ) نشيدين . وكتب نشيدا واحدا على وزن المتقارب ( فعولن فعولن فعولن فعولن ) ، ونحن نعلم أن الشاعر لا يختار البحر الذي ينظم على وزنه الا بقدر ما يتطلبه الموضوع نفسه ، ولا ريب في أن الحالة النفسية للشاعر تؤثر في اختيار الوزن أي تأثير .

وحين حاول الشاعر أن يعود طفلا ، عادت اليه ذكرى النشاط والحيوية التي كان عليها وهو طفل ، وتثل الأطفال يلعبون ويرقصون ، فاذا الاوزان الخفيفة المرقصة تجري في شرايينه ، فكانت تلك الأناشيد .

ومنذ النشيد الاول في الديوان تحس بحياة الطفولة في موسيقا النشيد :

عصفور طلال . شلال جمال

منقار أحمر ما أحلى !

وجناح أخضر ما أغلى !

عصفور طلال شلال جمال

في الجو يخلق عصفوري

ويعلمني درب النور

ها نحن رفيقان أهواه ويهواني

عصفور طلال شعر وجمال

هذا النشيد كما هو واضح من المتدارك في تركيبة جديدة مؤلفة من مقطعين

ولازمة تتكرر ثلاث مرات وحين تقرأ النشيد تحس بالموسيقا الملونة فهي ممتدة مطلقة  
يقفلها سكون ( طلال وجمال ) وتارة مطلقة غير مقفلة ( أحلى ، أغلى ، عصفوري ،  
النور ، رفيقان ، يهواني ) ويكاد يسيطر على الموسيقا حرفان هما اللام والنون ، وهما  
من أكثر الحروف الساكنة طواعية للموسيقا كما يسيطر على النهايات المحدودة الفتح  
والكسر .

والتلوين في التركيب هنا لم يلتزم قاعدة واحدة في المقطعين ، فقد كسر القاعدة  
في المقطع الثاني فأدخل بيتا جديدا هو :

ها نحن رفيقان أهواه ويهواني

كما كسر القاعدة بإبدال كلمة ( شعر ) بكلمة ( شلال ) في البيت الأخير  
فاختلفت الموسيقا اختلافا يسيرا على سبيل التلوين .

هذا مثال واحد من أمثلة متعددة وردت في الديوان ولو أردنا أن نستقصي ذلك  
في كل نشيد لطلال بنا الحديث ، ولكتبنا في ذلك دراسة تفصيلية قد تكون أصلح  
للكتب المدرسية منها لهذا البحث المحدود .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وإذا كان نشيد « عصفور طلال » مفتاح الديوان الموسيقي ، فهو لا يعدو أن  
يكون صورة ذات ايقاع ما قبل سن المدرسة . لكن الموسيقا تختلف اذا خاطب الأكبر  
سنا وكان الموضوع ينبع من صلب القضايا القومية المصرية . وهذا يذكر بحكاية بشار  
ابن برد حين سأله كيف تقول :

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

وتقول : اذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

فهذان قولان بينهما فرق كبير ،

فأجابهم آنذاك : انما أكلم كل انسان على قدر معرفته ، فأنت وعلية القوم  
تستحسنون ذلك ، وأما رباب فهي جارية تربي الدجاج وتجمع بيضهن . . . ولو

أنشدتها في النمط الاول لما فهمته ولا انتفعت به .

فانظر الى سليمان العيسى في نشيد « المجد للصغار » كيف تختلف عنده الموسيقى  
من موضوع الى موضوع ومن فئة مخاطبة الى أخرى ، فهو يقول :

من المحيط الهادر

الى الخليج الثائر

طلائعي بشائري

اذا أبي وجيله انحطم

رفعت فوق النكسة العلم

قهرت باسم الوحدة الالم

وقلت للدمار

لا بد للنهار

من المحيط الهادر

الى الخليج الثائر

طلائعي بشائري

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

هذا النشيد مؤلف من ثلاثية هي اللازمة أو ( المذهب ) في لغة الاغاني ثم يأتي  
المقطع مؤلفا من ثلاثية أخرى أشد وأعنف ، وثنائية منفتحة تقفلها اللازمة . ولا يخفى  
أن مطلع هذا النشيد كان معروفا في زمن الوحدة بين مصر وسورية لكن الشاعر عدله  
تعديلا مقصودا اقتضته الحال ، فقد كان المطلع على هذا النحو :

من المحيط الهادر

الى الخليج الثائر

ليبك عبد الناصر

فلما تحطمت الوحدة وأعقبتها النكسة لظروفها المختلفة ، تكشف للشاعر أمور  
جعلته يكفر بجيل الكبار ، فالتفت الى الصغار الذين وصفهم بأنهم الطلائع  
والبشائر .

تركيب النشيد هذا مختلف وموسيقاه مختلفة فهو من الرجز ذي الايقاع المنتظم وهو أشبه بالايقاع العسكري في الأناشيد الوطنية ، وأحسب أن الميم الساكنة في المقطع الذي يلي اللازمة أشبه بقرعة ( الدُم ) بالطل الكبير حين نسمع نشيد الكشافة أو العسكر .

#### ثانيا - التفعيلة :

التفعيلة هي الوحدة النغمية في البحر ، وهي تتخذ عند سليمان العيسى ركيزة النشيد على الأغلب ، وعلى الرغم من أن سليمان العيسى مفتون بالشعر التقليدي فانه في هذا الديوان يعتمد شعر التفعيلة لأنه في تقديره ألصق بالطفولة من بيت الشعر التقليدي الذي استوفى أركانه . وهو يقول في كتابة التراجم والنقد ( ٢٢٦ : ٧ ) :

« هذه التفعيلة تقوم مقام أبيها القديم الشطر .

لا أكثر ولا أقل . .

وتبقى موسيقا البحر . . . .

ويبقى الوزن كما هو . . .

تبقى النغمة العربية ، لا تتحطم ولا تزول . »

وفي « نشيد المطر » نسمع التفعيلة وقد صاغها الشاعر من مجزوء البسيط :

مطر مطر مطر

بالنعمة انهمر

بالعشب والثمر

تهللي يا أرضنا السمراء

واستقبلي هدية السماء

مطر

مطر

مطر

وقد يستعيض الشاعر من التفعيلة مجزوءات البحور ، وقد يمزج بين التفعيلة تأتي وحدها في السطر ومجزوءات البحور . إذ أن هذه المجزوءات ليست الا تفعيلة مكررة ، ولا ترتقي الى البيت الكامل .

وقد يمزج بين أكثر من بحر في النشيد الواحد . كما في نشيد « سوار شعله » حيث يقول من مجزوء البسيط :

سمراء من بغداد  
صغيرة واسعة العينين  
من شمس بغداد على الخدين  
عبر قبلتين

\* \*

ومرت الأعوام  
سوداء كالظلام  
قد نبتت من صخرة الشقاء  
يا حلوتي زنبقة الفداء

يا حلوتي زنبقة الفداء

الى البندقية

تنادي الرجال

وفي كل شبر

بدأنا القتال . .

فالشاعر في هذا الديوان يتصرف بالتفعيلة والبحور بحرية كالحرية التي يجبها الصغار . وغايته من ذلك التلوين الموسيقي حتى لا يقع في اسار النغمة الواحدة ، ولعله اقتبس هذا من فن الموشحات الاندلسية التي وضعت للغناء اصلا ، وهو يعترف بذلك في كتاب التراجم والنقد (٧: ٢٣) فيقول :

( موسيقا التفعيلة

تنمو في الموشحات

دون أن تتخذ شكلها الواضح الذي نراه الآن .

لنقرأ معا هذا المقطع الصغير من موشح أندلسي :

« كليلي

يا سحب تيجان الربا

بالخلي

واجعلي

سوارها منعطف الجدول » .

أرأيت كيف يلعب الشاعر بأوتار النغمة فيحركها ، ويلونها كما يشاء ، ولكنها تظل مشدودة بخيط ناعم دقيق هو ما يسمى « بالهارموني » في علم الموسيقى ) .

ونحن نرى أن هذا التلوين الموسيقي ينسجم مع روح الطفولة التي تضيء بالحيوية والنشاط ، لكننا نرتاب في ان يكون هذا التلوين مما يسهل على الأطفال الحفظ الا اذا كان الشئيد ملحنا ، فقد ألف الاطفال حفظ الأناشيد التقليدية المؤلفة من شطرين وقافية واحدة ووزن واحد . ولا ندري اذا كانت آذانهم ستألف هذا النوع من الشعر فيقبلون على حفظه ؟ !  
http://Archivebeta.Sakhrat.com

### القافية وحرف الروي :

درج الدارسون على تسمية ما ينتهي اليه البيت من نغمة بالقافية ، والحق أن هنالك فرقا بين القافية وحرف الروي فالقافية هي :

من آخر ساكن في البيت الى أقرب ساكن يليه ، مع المتحرك الذي قبله . وأما حرف الروي فهو الذي تبني عليه القصيدة فتنسب اليه فيقال قصيدة لامية أو ميمية ولا يكون هذا الحرف حرف مد ولا هاء ( ١٢٢ : ٨ - ١١٣ ) .

وحرف الروي ركن من اركان الموسيقى في القصيدة العربية ، فهو الذي يعطيها المحط الموسيقي ، فكما في الموسيقى مقامات كالبياتي والسيكاه والحجاز والصبا

ومحطات لهذه المقامات ، كذلك في الشعر العربي بحور كالمقامات الموسيقية ومحطات لهذه البحور تدعى حروف الروي .

وحروف الروي في ديوان الأطفال لا تقع تحت حصر ، فهي ساكنة تارة متحركة تارة أخرى بالحركات الثلاث ، وهي تستغرق معظم الحروف الهجائية ، وتتبع حروف الروي في الديوان يعني الاستشهاد بالاناشيد جميعها ، وهذا أمر لا طائل تحته ولعل فيما استشهدنا به أو سنشهد به في المجالات الأخرى ما يعطي المثل على هذا التنوع في النشيد الواحد ، وهو أن دل على شيء فأنما يدل على رغبة الشاعر في تلوين النغمات كعازف العود البارح الذي ينتقل من نغمة الى أخرى ثم يعود ثانية الى المحط الذي يرتاح اليه السمع .

### موسيقا الحروف والحركات :

بعد أن تتبعنا الموسيقا في البحور والتفعيلة وحرف الروي . هنالك موسيقا من نوع خاص ، تكاد تنتهي الى جزئيات صغيرة منها الحرف ومنها الحركة ، وإذا ما تراكبت هذه الحروف الفت الكلمة ، وبقدر ما تكون الحروف عذبة الجرس على الأذن يكون إحياء الكلمة الموسيقي . وأبلغ مثال على موسيقا الحروف والحركات نلقاه في نشيد بردى :

بردى بردى نغم وصدى

ظل وندى عذب أبدا

بردى بردى

فالدال هنا حرف مسيطر على المطلع كله وهو محرك بالفتح مما يكسبه الخفة والرشاقة . ويشارك الدال في خط هارموني التنوين بالضم في كلمات نغم ، وظل ، وعذب ، فالميم واللام والياء من أعذب الحروف وقعا على السمع .

وكما يسيطر حرف الدال على المطلع ، نحس سيطرة النون على أحد مقاطع النشيد نفسه :

أمس قضينا في البستان  
يوما من رقص وأغاني  
لا أنساه ولا ينساني  
كنا موجا من ألحان  
وجرى بردى  
شهدا وندى

فالنون سائدة في قضينا والبستان وأغاني وأنساه وينساني وكنا ومن وألحان كما هي  
سائدة في التنوين في يوما ورقص وموجا ثم يعود الشاعر فيحط على حرف الدال  
ليذكرك باللحن الاساس .

#### التركيب الفني للنشيد :

وبعد أن بنى الشاعر من الاجزاء موسيقا النشيد تأتي الموسيقا العامة التي تبتدى  
في تركيب النشيد . وهذا التركيب مختلف من نشيد الى آخر .

فهو أحيانا يبني النشيد على أساس المطلع المكرر والمقطع المكرر بقافية مختلفة كما  
في نشيد ( بردى ) و ( الفلاح ) و ( المجد للصغار ) ، لكنه لا يكرر ذلك في معظم ما  
كتب . فالنشيد عند الشاعر قصيدة ، ليس لها نظام ثابت ، ولكل نشيد نظامه المستمد  
من موضوعه ، وليس في الديوان نشيد يشبه الآخر في تركيبه .

ويجب ألا يغرننا كتابة النشيد عن طريقة كتابة الشعر الحديث ففي كثير من  
الأحيان لا يخرج النشيد عن شكل القصيدة التقليدية . ومثالنا على ذلك نشيد « نوران  
الصغيرة وفنجان الشاعر » .

قطرات من الندى سمراء  
لألأت في يدي فغنى المساء  
تلك نوران حين تضحك كالفجر  
ويهمي في وجنتيها الضياء



تفتح الباب لي قرنفة البيت  
فتنهّل في يميني السماء  
واليدان الصغيرتان ترفان  
فتخضر حولي الصحراء

وتستمر القصيدة على هذا النحو الى نهايتها ، ولو أننا كتبنا النشيد بالطريقة  
المألوفة يكون فيها البيت كاملاً على استقامة واحدة لما اختلف عن أي قصيدة تنشر من  
البحر الخفيف .

وكذلك الحال ما جاء في نشيد ( منى والعصافير ) :

لقد أبدعت في جوعي  
لغاليقي  
أحب قصيدة مرت  
على شفقي

فهذا بيت كامل من البحر الوافر تمكّن كتابته على الصورة التالية :  
لقد أبدعت في جوعي لغاليقي أحب قصيدة مرت على شفقي

وقد يلجأ الشاعر الى ما يشبه ( الدوييت ) ولنسمّه ( الثنائيات ) اصطلاحاً وهو  
نوع من النظم يتألف من بيتين حرف روي صدريهما واحد ، وحرف روي عجزيهما  
واحد كما في نشيد الشاعرة الصغيرة :

هذه النغمة من بحر الرمل  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلات  
حين تلقىها « نضال » في خجل  
كالعصافير تغني الكلمات

\* \* \*

تقرأ الشعر نضال مثلها

تهمس الريشة في أذن الوتر  
طفلة مثل ينابيع السما  
تزرع الفرحة في قلب الحجر

وهكذا يستمر النشيد على هذا النظام الى نهايته . وقد يلجأ الشاعر الى ما يشبه ( التخميس ) وليس بذاك ويمكن أن نطلق عليه ( خماسيات ) اصطلاحاً ، فيأتي بأربعة أشعار في حرف روي واحد ثم يأتي بشرط بحرف روي مختلف ، لكنه ملتزم كقفلة في كل مقطع ، ومثالنا على ذلك نشيد « أغنية طفل جزائري » :

منذ دقت بابنا أم اللغات  
منذ غنينا نشيد العاصفات  
« قسماً بالنازلات الماحقات  
والدماء الزاكيات الطاهرات »  
صار لي أهل وعنوان ودار

ARCHIVE  
http://Archivebeja.Sakhrit.com  
صار لي ديوان شعر عربي  
أتهجى اسمي به واسم أبي

صار لي مدرستي ، لي ملعب  
والحكايات التي في كتيبي  
من حديث بيننا في البيت دار

\* \* \*

مرحبا بالنسمات العائدة  
من يتابع البيان الخالدة  
أنا ايماء فجر صاعدة  
أنا انشودة حب واعدة  
عربي ملء عيني النهار

\* \* \*

وهكذا يستمر الشاعر في خماسياته الى النهاية .

### عالم الصور :

إذا كان عالم الموسيقى هو الجو العام الذي يحيط بأناشيد الأطفال فان للشاعر عالما آخر من الخيال والرؤى ينسجم مع الايقاع الموسيقي ويترجمه الى صورة مدركة مستغلا امكاناته اللغوية والفنية ولا يخفى الارتباط بينها فالفلسفة الحقيقية للغة هي فلسفة الفن حقا ان الفن ليس لغة خالصة ، ولكنه يسمو بالبشر في داخل ذواتهم ( ٩ : ٦٩ ) بما يثيره فيهم من احساس ومشاعر وينجح الشاعر ايمانا نجاحا اذا استطاع أن يحول لغته الفنية الى صور مدركة .

وادراك الصورة الشعرية عموما يحتاج الى عمليات ذهنية معقدة وثقافة لغوية وبلاغية معمقة واحساس مرهف يلتقط المعنى مهما دق والرمز مهما خفي .

والطفل غالبا ليس معدا لهذا الادراك في سنينه العشر الاولى ، فهو ان فهم اللفظ الذي يدل على محسوس ، فمن الصعب عليه أن يفهم الألفاظ الدالة على الأشياء المعنوية ( ٥ : ١١٧ ) ، والاصعب عليه أن يدرك الصورة الشعرية المركبة .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>  
والغالب على الظن أن الطفل حتى نهاية المرحلة المتوسطة يدرك الصور البسيطة التي تقوم على التشبيه التام الأركان ، الذي يكون بين المشبه به وجه شبه ظاهر . كأن يقول :

### الورد الجوري يشبه الدم في اللون

فاذا تعقدت الصورة مع استيفاء الاركان الأربعة ، المشبه والمشبه به وادة التشبيه ووجه الشبه ( ١٠ : ١٧٤ ) فان الطفل يقف حائرا أمامها ويدرك ظلالتها دون أن يدرك حقيقتها كأن نقول :

### عصفور طلال جميل يشبه شلالا من الجمال في جماله

فهذه الصورة أكثر تعقيدا . فكيف يكون شلال الجمال ؟ وهل للجمال

شلال ؟ فاذا حذفنا الاداة ووجه الشبه وصار التشبيه بليغا كما جاء في النشيد الأول :

عصفور طلال شلال جمال

غدت الصورة موحية أكثر منها مدركة .

فاذا كان هذا الأمر صعبا في مجال التشبيه فهو أصعب حين نلج عالم الاستعارة المكنية والتصريحية والمجاز والكناية .

وعلى هذا فاننا نميل الى الظن بأن الطفل الذي يقرأ ديوان الاطفال أو يقرأ له ، أو حتى الذي حفظ أناشيده يستمتع بجمال مبهم غامض القسّمات كأنما التف بغلالة الأحلام ، لكنه عاجز العجز كله عن فهم هذا المجال في أغلب ما يرد من صور .

مصادر الصور :

من يقرأ حياة سليمان العيسى يضع يده على مصادر الصور في شعره ، فقد كان في طفولته كلفا بالطبيعة يتجول في انحاءها يلاحق فراشة أو يقطف أزهارا برية أو يعدو موازيا ماء جدول ، أو ينظر الى السماء ويتأمل حسنّها ، ويولع بقمرها ونجومها وكواكبها .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الطبيعة عند سليمان العيسى وكثير من الشعراء عالم جميل متنوع البهاء يوحى بآلاف القصائد .

والطبيعة أيضا عالم الطفولة البكر ، لتشابه في الصفات ، فالطفل كما الشاعر ، يميل الى معايشة الطبيعة لأنها صنوه ، فهو غير مسؤول وهي غير مسؤولة وهي بكر وهو بكر الفكر والخيال .

ولذا ترى الأطفال يقبلون على الطبيعة يلعبون في أحضانها وكأنها جزء منهم تراهم يلاحقون الفراشات ، ويتبعون العصافير ، ويهيمون في البساتين ، ويغسلون أقدامهم الصغيرة بأموّج الشاطئ ، ويلتقطون الأصداّف وينون بيوتا من رمال .  
وهم يحبون الخراف والققط والكلاب ، وكثير منهم يتحدث اليها كأنها تفهم

لغته ويخصها بأمانيه الصغيرة وأحلامه الحلوة أو يشكو اليها مما يضايقه في يومه .

ولأن الشاعر طفل كبير أو لأنه نكص الى عهد الطفولة تفجرت في نفسه ينابيع الطبيعة الحلوة ، وأخذ يرسم بريشته الساحرة صوراً جديدة تشابه الطبيعة الأم حيناً وتختلف عنها أحياناً أخرى .

العصفور عند سليمان العيسى كثير التردد في ديوانه ، وقد تصدر أول نشيد فيه « عصفور طلال » وبه يشبه الصغار في أناشيده الأخرى ، ففي نشيد رباب يقول :

قالت رباب أنا رباب  
العشب أزهر والتراب  
عصفور البيت الصغير  
وقبله النور المذاب

وقد يكون تشبيه الصغيرة بالعصفورة مدركاً مقبولاً عند الطفل . أما أن يدرك معنى ( قبله النور المذاب ) فهذا من العسير ادراكه حتى على الكبار . وفي نشيد « أمي » يقول :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أفدى الملاك الساهرا  
قلبا علي وناظرا  
لو كنت يوماً شاعرا  
أبدعت أجمل ما تغني  
عصفورة في مثل سني  
وسقيت ضوء الفجر لحني

فالعصفورة هنا هي الطفل الذي يشيع البهجة والغناء في البيت ، وهذا منسجم حتى مع النظرة الشعبية الى الطفل ، فهم يسمون الرياض مثلاً : روضة البلابل أو روضة العصافير .

أما الصورة المستوحاة من قوله : وسقيت ضوء الفجر لحني فصورة بالغة التعقيد

بعيدة البعد كله عن مدركات الطفل .

وفي نشيد « عيد الطفل » يقول :

بالعصافير بالزنابق

زينت صدرها الحداثق

والعصافير هنا اما حقيقة أو تشبيه والتشبيه أغلب لانه ألصق بعالم الطفل .

وفي نشيد « الشاعرة الصغيرة » يشبه القاء « نضال » للشعر كالعصافير تغني .

هذه النغمة من بحر الرمل

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

حين تلقى نضال في خجل

كالعصافير تغني الكلمات

فالتشبيه هنا واضح بين صدق الطفلة وغناء العصافير .

وفي القصيدة نفسها يقول :

هذه الابيات من بحر الهزج

لغة العصفور في ضوء الصباح

فالتشبيه هنا بين كلمات الأبيات ولغة العصفور .

ويلح العصفور على خاطر الشاعر فيتخيل طفلة اسمها « منى » تعقد صداقة مع

عصفور فيقول في نشيد « منى والعصافير » :

تحب منى العصافير ا

تحب غناءها الساحر

تقول لكل عصفور

إلي إلي يا شاعر

ويتكرر لفظ العصفور والعصافير مرات في هذا النشيد ، وهذا ان دل على شيء

فانما يدل على غرام الشاعر بالعصافير ، ولربما رأى في العصفور نفسه وحلمه ،  
فالعصفور يغرد كالشاعر ويتمتع بحرية كبيرة ينو اليها الشاعر .

ويتكرر العصفور في أناشيد أخرى ، فهو يشبه به نهر بردى في قوله :

### زقزق يا عصفور الشام

ثم يعود فيكتب نشيدا « كاملا » عن « الشاعر والدوري » والدوري عصفور  
صغير كما نعلم . وهنا يستلهم الشاعر منه دأبه على بناء عشه ، فيعكف على بناء  
قصيدته .

وما يقال عن العصفور يقال عن مجالات الطبيعة الأخرى ، لكنها أقل تكرارا  
فهناك الزهر ، وحقول الورد ، وقطرات الندى ، والاشجار الظليلة ، والرمل  
الناعم وموج الشاطئ الأزرق والبحر الساجي ، والخراف السارحة ، والنجوم  
والقمر .

وقليلا ما يستلهم الشاعر واقع الطفولة اليومي ، فليس في الديوان من عالم  
الطفولة الواقعي الا نشيد لعبتي ، وفيه يقول :

سميتها مها

قلبي يحبها

شقراء لعبتي

تفهم همستي

ألبستها الحرير

فأوشكت تطير

بثوبها الجميل

وخصرها النحيل

رفيقتي مها

قلبي يحبها

ونشيد العلم وهو مستوحى من صفوف التلاميذ في ساحة المدرسة عند الصباح  
ينشدون تحية العلم :

تحت العلم  
ملء القلوب يرفرف  
تحت العلم  
نور الأخوة نرشف  
تحت العلم  
باسم العروبة نهتف  
نفديك يا علم  
نحميك يا علم

ولا ريب في أن صورة ( ملء القلوب يرفرف ) وصورة ( نور الأخوة نرشف ) مما  
يصعب ادراكه لدى الطفل .  
ونشيد « امي » وهو من الاناشيد العاطفية التي تصور تعلق الطفل بأمه وقد  
صورها أماحنونا تحذب على طفلها وهو في سريرته

ملك يرف على سرير  
يحنو بأنفاس العبير  
سر الاله بمقلتيه  
ونعيمه في راحتيه  
أغلى من الدنيا علياً  
وأحب مخلوق اليأ

هذه هي مصادر الصور عند الشاعر بعامه ، وأغناها عالم الطبيعة . ولنحاول أن  
نتلمس بعض الصور التي حفل بها الديوان لنرى مدى قربها أو بعدها عن جو  
الطفولة .



في مجال التشبيه :

تحدثنا حين عرضنا لمصادر الصور عند الشاعر عن بعض الصور التي تعتمد على التشبيه وأشرنا الى بعض الصور القرية والبعيدة . وفي هذا الحيز من البحث نورد نماذج من التشبيه بشيء من التفصيل .

معظم التشبيهات في ديوان الأطفال فيها أداة التشبيه فهي اما ( الكاف ) أو ( مثل ) وهذه الأداة تقف الطفل على طرفي التشبيه دون أن تشير الى وجه الشبه . وغالبا ما يكون وجه الشبه بعيدا أو مستترا يحتاج الى ايضاح .  
ففي نشيد « الفلاح » يتحدث الشاعر عن الحقول وما تعطي للفلاح فيقول :

تعطيه ما يشاء من ثمر

من غلة كدفقة المطر

فالتشبيه هنا جميل وأداته الكاف . لكن كيف يستطيع الطفل أن يدرك وجه الشبه بين الغلة ودفقة المطر ؟ هنا لا بد من ايضاح الصورة فكما يكون المطر غزيرا شاملا كذلك تكون الغلة .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وفي نشيد « الناي والقطيع » يقول الشاعر :

هذا الخروف الحلو فوق

التل يسرح كالشعاع

فالتشبيه هنا لا يتناول الخروف والشعاع ، وإنما يتناول حركة الخروف على سفح التل وانتقاله من مكان الى آخر كما ينتقل الشعاع .

وفي « نشيد بردى » يصف الشاعر جريان نهر بردى فيقول :

يجرى مثل الحلم الهادي

مثل أناشيد الميلاد

فعلى الرغم من وجود الاداة ( مثل ) هنا وتوافر طرفي التشبيه فالصورة تبقى

غائمة ، تلقى ظلالها في النفس دون وضوح .

والتشبيه عند الشاعر يأتي بليغا في كثير من المواضع محذوف الاداة ووجه الشبه كما في قوله على لسان طفل جزائري .

أنا ايماءة فجر صاعدة

أنا انشودة حب واعدة

وهنا يغدو التشبيه أكثر تعقيدا وأبعد مرمى ، ولانعتقد أن الطفل ولو كان في الرابعة عشرة قادر على استيعاب الصورة ، لأنها عصية حتى على الشرح .

في مجال الاستعارة :

الاستعارة كما يقول البلاغيون تشبيه حذف أحد طرفيه ( ١٠ : ٢١٥ ) ولا نريد أن ندخل في أنواعها هنا ، وانما نريد أن نشير الى أنها اخفى على ذهن الطفل من التشبيه وقد رأينا أن التشبيه البليغ كان خفيا على ذهن الطفل فما بالك بالاستعارة ؟

وقد مر بنا طرف من صور الاستعارة المكنية :

ARCHIVE  
تحت العلم  
http://Archivebeta.Sakhril.com  
نور الأخوة نرشف

فهنا شبه النور بشراب وحذف المشبه به ورمز اليه بشيء من لوازمه وهو ( نرشف ) على سبيل الاستعارة المكنية ، فكيف يكون للأخوة نور يرشف هذا النور ، اذ ذلك من أعسر الأمور فهما ، لكنه يبقى كلاما جميلا نحسه ولا ندركه ، ولعل هذا سر جماله .

وهو يستخدم هذه الاستعارة في مجال آخر فيقول في نشيد شهرزاد :

يا لحنا رشفوه

يا حلما خطفوه

يا نجما قطفوه

## من عيد الميلاد

فاللحن هنا هو الذي يرشف وليس النور ، فهو هنا يضيفي على ما هو مسموع  
صفة ما هو متذوق وكذلك فعل حين أضفى على ما هو مرئي صفة المتذوق .

وفي نشيد الفلاح يقول :

فلتزرع أرجاء الوطن

دقائق نهار

فالمعروف أن الزراعة تكون للبذور أو للشتلات . أما أن تزرع دقائق نهار فهذا  
أمر غير مألوف . والنهار نفسه لا يكون له دقائق وانما الدقائق تكون للمطر وهو هنا  
يلجأ الى استعارة مركبة غريبة على الرغم من بساطة التعبير .

وفي مجال الكناية :

في تعريف البلاغيين : الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز ارادة المعنى  
الأصلي ( : ٣٦٩ ) ، والحق أن ما يلزم المعنى هو المراد حتى تتألف الصورة البارة في  
الذهن ، فالمراد بقول الشاعر القديم : ( بيض المطايخ ) يصف بعض البخلاء ليس  
المعنى الأصلي ، وانما ما يلزم بياض المطايخ من قلة المطبخ وما يتحصل من قلة الطبخ  
هو عدم استقبال الضيف وهذا كله يفهم منه وصفهم بالبخل .

والشاعر في ديوان الأطفال استخدم الكناية استخداما قليلا لأنه مفتون بأنواع  
أخرى من الصور وسيلتها التشبيه والاستعارة . ففي أغنية طفل جزائري يقول :

عربي أنخطى العتمة

أحمل الصبح رؤى مزدحمة

وبقلبي موجة مبتسمة

تنشر الماضي تغني الملحمة

وتحيي للضحى كل انتصار

فتخطى العتمة هنا فسرہ الشاعر بالهامش باجتياز الظلام ، وهو المعنى  
الأصلي ، لكنه كناية عن تجاوز النكسة أو الهزيمة .

وكذلك قوله أحمل الصبح رؤى مزدحمة كناية عن التفاؤل بالمستقبل ثم يعبر عن  
فرحته العارمة بقوله :

### وبقلبي موجة مبتسمة

أما قوله : « تغني الملحمة » فقد فسرہا الشاعر نفسه بأنها كناية عن الثورة  
الجزائرية الكبرى . . . ثورة التحرير . وقوله : « تحيي للضحى كل انتصار » كناية  
عن وقوف الجزائر بجانب معارك التحرير .

هذا مثال واحد في مقطع واحد ازدحم بالكنايات . لكن الشاعر في غير هذا  
مقتصد ، ففي نشيد « سوار شعلة » يقول :



وأقسم هاني

بحد السلاح

ليسترجعن التراب المباح

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فالتراب المباح هنا كناية عن فلسطين المحتلة

وهو يقول في « رسالة من هدى » على لسان تلك الطفلة المريضة التي تسكن  
القبو ولا ترى نور الشمس كغيرها من الفقراء :

ودوائي . . . هكذا قال أبي

غرفة تنثر فيها الشمس

بعض الذهب

فهذه الصورة الجميلة التي تعبر عن أمنية الطفلة هدى ، كناية عن رغبة هدى في  
بيت صحي تدخله الشمس .

ومهما قلنا في الصور في ديوان الأطفال ، تبقى الصورة أجمل من الحديث عنها

وتحليلها ، وقد يفسدها الشرح أكثر مما يزيدها وضوحا . كما في الموسيقى ايقاع جميل ، كذلك في الصورة ايقاعها وسحرها ، والتشكيليون يعرفون معنى الايقاع في الصورة المرسومة ، وهو سر جمالها .

لكننا أردنا أن نوضح ما جاء في صور الشاعر لنعرف بساطتها وتعقيدها وقربها من ادراك الطفل أو بعدها ، وحكمنا لن يكون فيصلا في هذا ، لانه حكم تقديري ، ولا بد من عرض هذه الاناشيد على الاطفال في مختلف الأعمار ، واختبار مدى استجابتهم لها وادراكهم للصور الجميلة فيها .

**اللغة في ديوان الأطفال :**

شاعرنا سليمان العيسى متمكن من العربية يعرف أسرارها وإحباطها ، وهو يؤلف من هذه اللغة ما يشاء ، تأليف الخبير ذي اليد السحرية الصنّاع .

واللغة العربية بحر من ألفاظ ، منها المعروف المألوف للطفل ، ومنها الغامض المجهول . وقد سعى الشاعر جهده أن يجعل لغته بسيطة مفهومة ، أو لعله جعل لغته في أناشيده على مستويات ، فمن الأناشيد ما يفهمه طفل الخامسة أو السادسة ومنها ما يفهمه طفل الثامنة والعاشر ومنها ما يفهمه طفل الثانية عشرة والرابعة عشرة . هو لم يقل ذلك تفصيلا في مقدمة ديوانه ، وإن كان قد اشار انه للأطفال الذين يتعلمون القراءة ، ولكنه جعل أناشيده على غير ترتيب ، يختلط السهل منها بالصعب ، أو ذو المستوى البسيط بذى المستوى المعقد .

وحتى اليوم ليس لدينا معجم خاص بالأطفال ، حتى نحكم على لغة الشاعر بأنها تدخل ضمنه أو تخرج عنه .

وحكمنا على اللغة المناسبة للطفل يحسن أن ينبع من فهمه لها لا من حديثه بها ، فكثير من الأطفال يفهمون اللغة التي يسمعون ، لكنهم لا يتحدثون بما يسمعون وإنما يخترنونه ويفرزونه حين يشبون عن الطوق .

لكن اللغة ، كائن حي ، تموت منها ألفاظ وتحيا ألفاظ ، ومهما يحاول الآباء

والشعراء احياء الألفاظ الميتة فلن يجدوا الى ذلك سبيلا ، لأن اللغة تتحرك وتنمو دائما في بيئة جديدة متطورة ، تتطلب استخداما جديدا للغة مختلفا عن استخدام الآباء والأجداد .

وسليمان العيسى يعي ذلك ويدركه ، لكنه يؤمن الى جانب ذلك ايمان المعلم بأن على الطفل أن يتزود ببعض الألفاظ التي يجهلها شيئا فشيئا ، ونشيدا بعد نشيد حتى يكون لديه قدر جيد من الثروة اللفظية التي تعيش معه الى الأبد ، لذلك تراه يضمن أناشيده بعض هذه الألفاظ ويشرحها للطفل في الهامش على سبيل الاثراء .

ونظرة واحدة الى الهامش تقفنا على عدد الكلمات التي يقدر الشاعر أنها بعيدة عن فهم الطفل ، منها على سبيل المثال :

الشلال ، الهمس ، نرشف ، المجد ، المراح ، الساجي ، العبير ، المقلّة ، المعول ، الساعد المفتول ، سناه ، تهلي ، المّاد . . . وغير ذلك كثير .

لكننا نقدر أن الكلمات التي لا يفهمها الطفل أكثر مما شرح الشاعر في الهامش أضعافا مضاعفة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يضاف الى ذلك صعوبة أخرى هي صعوبة التركيب ، وقد تعرضنا الى ذلك حين تحدثنا عن الصور ، فعلى الرغم من سهولة شرح الكلمات اللغوية في قوله :

يا لحنا رشفوه

يا حلما خطفوه

يبقى الادراك عسيرا لتعقد التركيب ، أو قوله :

وتمنى لورقص النور

في أغنيته

فالكلمات هنا تبدو مألوفة للطفل ، لكن التركيب صعب ، والصورة بعيدة .

وسليمان العيسى لا يستطيع مهما يحاول أن يتخلى عن لغته العربية الاصيلّة

وصوره الشاعر الجميلة ، وقد يوفق بعض الأحيان في تبسيط اللغة والصورة لكنه لا يستطيع ذلك في معظم أناشيده .

وتبقى ظاهرة تتعلق باللغة في ديوان الأطفال تستحق التسجيل ، فالشاعر يحب كل ما هو عربي ، ويعشق الأسماء العربية ذات الجرس لذلك اختار أسماء الأطفال في ديوانه من معجم القدماء ومعجم المحدثين ، فهناك طلال ورباب ، وتيم ، وشهرزاد ، وشعلة ، وهدي ، وفدوى ، ونضال ، ومنى ، وبان ونوران ، انه بذلك يقدم هوية الأطفال العرب منذ يخط العنوان . لكننا لاحظنا ميله الى أن يكون أبطاله غالبا من البنات لامن البنين ، ولعله أدرك بحسه الشعري أن البنات أكثر ايماء بالشعر من البنين ، لكننا ما زلنا نجهل السبب الخفي الذي دعا الى ذلك .

### عالم الألوان في لغة سليمان :

في ديوان الأطفال ألفاظ كثيرة تحمل مختلف أسماء الألوان . لكن الشاعر مفتون بلونين يكررها كثيرا ، وهما اللون الأخضر واللون الأسمر .  
فهنالك جناح أخضر ، وغلال خضراء ، وأنغام خضر ، والعشبة الخضراء والأغردة الخضراء ، والسهل الأخضر .  
<http://Archivebeta.Sakrill.com>

وقد يكون اللون ملائما للموصوف ، لكنه في بعض الأحيان يستخدم اللون في غير ما وضع له فكيف تكون الانغام خضراء واللحن أخضر والحلم أخضر والكلمات خضراء والنسمة خضراء والأغردة خضراء ؟

انها مسموعات ورؤى ومحسوسات لمسية ليس لها لون في الحقيقة ، لكن الشاعر يسبغ عليها اللون الأخضر ليعطيها معنى الحياة والندوة .

وهناك أرض سمراء ، وسفح أسمر ، وسكون أسمر ، وقطرات ندى سمراء ، وقهوة سمراء .

وذلك كله يدل على فتنة الشاعر بهذا اللون العربي الأصيل الذي يضيفه على كل شيء يحبه .



أما الألوان الأخرى فتأتي متفرقة في الوضع المناسب وهي على الأغلب لا تتكرر كثيرا ، وعلى هذا نستطيع أن نحكم على الألوان في الديوان بأنها مفرحة تمتع الخيال ، وتلائم حيوية الأطفال وفرحهم .

### أساليب الشاعر في صياغة الأناشيد :

في البداية نود أن نشير الى أن الشاعر هو الذي سمي قصائد ديوان الاطفال أناشيد ، لانه يريد لها أن تغنى ، وقد لحن بعضها وغني بالفعل .

والنشيد التقليدي يتألف عادة من مطلع ومقاطع ثلاثة على الأغلب يتردد بعد كل منها المطلع ويسمى اللازمة .

وليست أناشيد ديوان الأطفال تقليدية من هذا الوجه ، بل ان لكل نشيد منها ترتيبه الخاص ومذاقه المتميز ، وربما برم بعض الملحنين التقليديين بهذا الترتيب لانهم لم يعتادوه ، وهم مضطرون اذا لحنوا أحد هذه الأناشيد أن يخرجوا على النمط المعروف ، لذا كان معظم من لحن هذه الأناشيد من الشباب المعتقين من أسرار التقليد ويأتي على رأسهم الياس رحباني .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ويلاحظ أن أناشيد الديوان يمكن تصنيفها من حيث الأسلوب في أربعة :  
أولا - النشيد الذي يتميز بالخفة والرشاقة وعليه سياء النشيد غالبية . ومن ذلك على سبيل المثال :

عصفور طلال ، لعبتي ، تحت العلم ، للجميع ، وطني ، أمي ، الفلاح ، عيد الطفل ، عيد الشجرة ، نشيد المطر ، قاطف النجاح ، وغيرها .

ثانيا - النشيد الذي هو أشبه بالقصيدة منه بالنشيد من حيث التزامه بحرا واحدا وحرف روي واحد . مثل : نوران الصغيرة ، وفنجان الشاعر أو قد يكون النشيد من بحر واحد مع اختلاف حرف الروي مثل : الشاعرة الصغيرة ، والحرف الثاني .

ثالثا - النشيد الذي يكون الطفل فيه هو المتكلم مثل :



رباب ، يتم على البحر ، شهرزاد ، طفل من فلسطين ، من طفل من دمشق الى طفل في الجزائر .

رابعا - النشيد الذي يأخذ منحى الحكاية ، وهذه الحكاية تكون عادة ذات مغزى واضح أو مغزى رمزي .

والحكاية في هذه الأناشيد على انواع :

اما أن تكون حكاية وصفية كما في ذات الوشاح الابيض

أو تكون حكاية فيها أحداث وحوار مثل :

النحلة الصديقة ، منى والعصافير ، لجام الطاغية ، أو تكون في شكل رسالة كما في رسالة من هدى .

وأيا ما كان أسلوب الصياغة فإن الشاعر قد بذل جهدا واضحا في التنويع والتلوين في طرائق التناول . ولا بد من اختبار هذه الأساليب جميعا على عينات من الأطفال لمعرفة أي الأساليب أقرب الى طبيعتهم أن كنا ندرك أن القصة الشعرية محببة للأطفال لما تتضمنه من أحداث ومواقف .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كلمة اخيرة في الاسلوب :

درج بعض الدارسين على أن يتحدثوا عن عواطف الشاعر حين يتحدثون عن الاسلوب لديه ، ونحن لا نريد أن نقع فيما وقعوا فيه من استخدام الفاظ جاهزة ترد في دراسة كل قصيدة ، واذا صح لنا أن نستبدل بالعواطف تعبيراً أكثر دقة فهو مواقف الشاعر في أناشيده .

الحق أن أول ما يلفت النظر ان الشاعر يعلن عن مبادئه في معظم أناشيده صراحة تارة ورمزا أخرى ، فهو عربي يؤمن بالأمة العربية وبصحتها القادمة ، وهو ان تملكه اليأس في بعض الطريق من الكبار ، فانه متفائل التفاؤل كله بالمستقبل الذي يصنعه الصغار ، فهو لذلك متوجه اليهم بديوان الأطفال ، وهم اذا لم يفهموه صغارا فيسفهونهم كبارا بعد أن تتفتح معانيه في صدورهم حين ينضجون .

وكما أشرنا في البداية ، يختلف أداء الشاعر في الاناشيد بحسب الموقف والموضوع ، فمن سهولة وعذوبة الى صعوبة وإيقاع شديد .

ومع ذلك كله يظل سليمان العيسى أحد أعلام الشعر الحديث وأكثرهم عناية بالتوجه الى الاطفال ، وقد سدّ بانتاجه الغزير في هذا المجال فراغا كبيرا في المكتبة العربية .

ويكفي أن نعلم أن معظم الكتب المدرسية السورية تدرس أناشيده للصغار وقصائده للكبار ، وتجعلها على كل شفة ولسان بالحفظ والدرس والنقد وانا لنأمل أن تصل روائع اشعاره لكل طفل عربي .



## المراجع :



- ١ - سليمان العيسى - ديوان الأطفال ، دمشق ، مكتبة النوري ، ١٩٦٩ .
- ٢ - عباس عمود العقاد - آراء في الأدب والفنون ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب (د.ت) .
- ٣ - ابراهيم أنيس - موسيقا الشعر ، بيروت ، دار القلم ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
- ٤ - سليمان العيسى / باقة نثر ، دمشق ، مطبعة الانشاء ، ١٩٨٣ .
- ٥ - كافيّة رمضان / فيولا البيلاوي - الدراسة العلمية لثقافة الطفل ، المجلد الأول «ثقافة الطفل» الكويت ، مطبعة الحكومة ١٩٨٤ .
- ٦ - رجاء عيد - الشعر والنغم « دراسة في موسيقا الشعر » القاهرة دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٥ .
- ٧ - جورج طرايش وآخرون التراجم والنقد ، دمشق ، وزارة التربية مديرية المطبوعات والكتب المدرسية ٧٦ - ١٩٧٧ .
- ٨ - أحمد الهاشمي - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، القاهرة المكتبة التجارية الكبرى ط ١٣ ، ١٩٦١ .
- ٩ - مصطفى ناصف - نظرية المعنى في النقد الأدبي ، بيروت ، دار الاندلس ط ٢ ، ١٩٨١ .
- ١٠ - أحمد مطلوب - البلاغة العربية ، « المعاني والبيان والبدیع » الجمهورية العراقية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ .

# مجهول

راضي صدوق



وترنحت عند الطريق خطاهُ  
وانسكب السكون  
والعابرون  
أَلْقُوا عليه ملاءة الصَّمتِ الحزينِ  
« هذا الذي قتلوه  
مَنْ ذا يكونُ . . ؟ »  
وتساءلتُ كُلَّ العيونِ  
« من ذا يكون . . ؟ »  
قَمَرٌ تَبَعَثَ في الطريقِ  
عيناهُ مُطْفَأَتَانِ يَأْبَى أَنْ يَفِيقَ  
كلماتُهُ كالزهر تضحك . . كالجديله . .  
أَرُخْتُ على شفتيه ظلاً من طفوله

والجرح مرتعش تغلغل في الجبين  
« هذا الغريبُ على الطريق  
مَنْ ذا يكون . . ؟ ! »  
وَنَفَتَحَتْ في الشجر أغنية جميلة  
سكبت على كَفِّ السؤال  
بعض الظلال  
أَلْجَحْ يَأْبَى أَنْ يِيح  
هل تفضح القلب الجروح ؟  
ومضوا . . ومازال الغريب  
في صدره السرُّ الحبيس  
كالموجة الرَّعْناء تصرخ . . في أضالعه تلوب  
أَغْفَى على هب الجراح  
ماتت بعينيه الرَّؤَى . . انطفأ الصُّباح  
قتلوه . . وانسدل الستار <http://Archive.com>  
ماذا هنا ؟ . . لا شيء غير دم وحشجة احتضار  
وغداً ، إذا طَلَعَ النهار  
يتساءلون :  
« هذا الذي قَتَلوه . .  
مَنْ ذا يكون ؟ ! »  
أَلْفَجْرُ يَعْرِفُهُ ذَووه  
فَلْتُنْكِرُوهُ . .  
لا يعرف الفجر الصُّغار

# تعليق حول

## قصيدة النثر

● النثر في القصيدة الحديثة لا يعطي هوية شعرية للكاتب .

● من يضع القصيدة الحديثة في موقف عدائي مع القصيدة التقليدية تعترف فكره في حفرة أخطأ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● قصيدة النثر هل هي ولادة مشوّهة للشعر الحديث ، أم جنس ثالث ؟

● أحب ديد يولد من رحم القديم ولا ينفى بالضرورة .

بقلم : علي عوض الله كرار

نشرت مجلة ( البيان ) التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت - العدد ٢٢٤ -  
نوفمبر ١٩٨٤ م - ملفاً خاصاً تناولت فيه ما سمي بـ ( قصيدة النثر ) . وقد رأيتها أو  
ظننتها فرصة لاستفزاز نقادنا الكبار الذين تكاسلوا عن مواصلة طريق الابداع  
النقدي .

ولن أضع نفسي في البوتقة التي وضعتها مجلة البيان الكويتية فوق منضدة الفكر  
فأتعامل مباشرة مع ( قصيدة النثر ) ولكن سأحوم حولها وفوقها محاولا اكتشاف ومعرفة  
الأجواء المحيطة بعوالم الشعر وبعدها أستطيع الغوص داخل بوتقة ( قصيدة النثر ) .  
ذلك أن المادة التي وضعتها مجلة البيان داخل البوتقة تتأثر كيميائيا بالأجواء المحيطة  
بفعل حرارة تشغيل الفكر .

وكما في عالم الانسان ، الجديد يولد من رحم القديم ، يتغذى من لبنه ، ويظل  
تحت رعايته حتى يشتد عوده فيكتسب شخصيته المستقلة ، وهكذا في عالم الشعر .

وكما كان الإنسان القديم محدود الرقعة الجغرافية لا تفرقه عادة الا اللحظة التي  
يعيشها وحاجاته الأولية الضرورية كالغذاء والشراب ، كانت بالتالي همومه وأحلامه  
ذات خلية واحدة بسيطة التركيب . وأيضا كانت فنونه ومنها الشعر هي انعكاس  
للواقع الاجتماعي .

وهو ليس انعكاسا كالمراة تعكس صور ما أمامها ولكنه انعكاس تفاعلي حي  
متجدد يحاول كل منها - الشعر - الواقع - ان يصعد بالآخر الى مرتبة أعلى .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فكما أن القبيلة العربية لم تجد أمامها ، في أفراحها وأتراحها غير الدف وبعض  
قليل من أدوات الايقاع الموسيقى ، إضافة الى الأكف والاقدام للتعبير عن أحوالها  
النفسية أو تهيتها لما يستجد من أمور سواء كانت أمور حرب أم سلام ، حزن أم فرح  
انعكس ذلك بطبيعة الحال على البنية الموسيقية للشعر فكانت القافية التي تأتي في زمنها  
الخاص والمحدد حسب الرتم الذي ارتضاه الشاعر لحالته النفسية أو بمعنى أصح  
ارتضته الحالة النفسية لذات الشاعر والمتوافقة مع موضوعه الشعري .

أما في الحياة العصرية الآنية فكثرة الأدوات الموسيقية وتداخلها وتهجين البعض  
منها وامتزاج الأصوات الموسيقية المتنافرة في توافق هارموني مع سرعة الايقاع المعيشي  
والاجتماعي ، انعكس ذلك على الفنون كافة ومنها الشعر الذي يشعرك بتنافر أصواته  
الموسيقية إن قرأته دون توحد حالتك النفسية مع القصيدة الحديثة . فسقوط القافية من

عالم الشعر الحديث يتطلب توحداً ومزاوجة مع القصيدة وبالتالي تنساب الموسيقى التي تبدو متنافرة في بادئ الأمر في مجرى واحد إلى نفس المتلقى .

ومن جانب ثان فالحالة النفسية للقبيلة التي أنتجت الشعر العمودي هي حالة ذات بعد واحد وإن تفرعت فلكي تصب من جديد في مجرى العادات والتقاليد والأعراف المتعارف والمتفق عليها بين أبناء القبيلة ولذلك أيضا جاءت فنونهم وأشعارهم ذات بعد واحد تعبيرا عن حياتهم الاجتماعية بسيطة التركيب ، موحدة الايقاع .

وذلك خلاف الشعر الحديث ذي الأبعاد المكثفة المتداخلة التي تصب في عدة أنهار مختلفة لا تجمعها سوى بحيرة الهموم الحياتية المعاصرة الفوارة المضطربة . فاهتزاز العادات والتقاليد والأعراف في حياتنا المعاصرة هز معه الوجدان الانساني وطال اهتزازه موسيقى الشعر الذي يبده الانسان ذاته .

وبما أن اهتزاز الوجدان واهتزاز القيم الانسانية يتفاعلان سويا في نفس الوحدة الزمنية ونفس الوحدة المكانية تكون النتيجة النسبية - وليست المطلقة - هي ثبات العنصر الموسيقي ووحدته ، وانسجامه التام مع الشعور والأحاسيس .  
وكمعادلة كيميائية :

اهتزاز الوجدان + اهتزاز القيم الإنسانية = ثبات ووحدته وانسجام العنصر الموسيقي .

ورياضيا :

سالب × سالب = موجب .

فكما تركب قطارا وينطلق بك ، فرغم اهتزاز القيمة الزمنية والقيمة المكانية ، فالزمن يتحرك للأمام ، والمكان دائم التغير إلا أنك تشعر بالثبات وكأنك لم تنتقل .

واستكمالا للحالة النفسية المعاصرة مقارنة بالحالة النفسية القبلية نجد ان



الحالات العصبية تنتشر بشكل وبائي في إنسان العصر الحديث عنها في المجتمعات القبلية هذا غير حالات القلق الدائم والمتقطع التي تشكل الحد الأدنى من الحالات العصبية وذلك ينعكس على الشاعر الصادق الذي تتداخل وتتضارب أصواته ومواضيعه في القصيدة الواحدة فهي سياسية عاطفية فلسفية اجتماعية صارخة . هامسة فجة . رقيقة . غليظة . ناعمة . غامضة . شفافة . تنساب أحيانا كأغنية . وحيناً تتغلظ خيوطها وتشابك كدراما قصصية أو مسرحية . حيناً تتجاوز الحدود الى عالم الفنون التشكيلية فتتلون كلمات الشاعر وتشكل وحيناً تتسامى الى أكوان الموسيقى . وحيناً ترتطم بأرض النثر حتى يبدو لك للوهلة الأولى ان القصيدة غير متوازنة إبداعياً . ومثل هذه القصائد تعكس جنون الشاعر بفعل لا معقولة الحياة .

ثم نأتي إلى أسس تطور بناء القصيدة الكلاسيكية ومنها إلى أسس بناء القصيدة الحديثة . ولا أدعى قبل حديثي عن هذا التطور أنني متخصص بل مجرد عاشق ولهان بالأدب ومنه الشعر . وهي محاولة في فهم أسس تطور بناء القصيدة قد تصيب وقد تخطيء وما أرجوه هو استفزاز نقادنا الكبار عسى أن يخرجوا إلينا مرة أخرى حاملين مشعل النقد على طريق الابداع العربي .

<http://Archivebeta.sakuril.com>

ورأيت أن الهموم المحدودة والمعروفة مسبقاً أو على الأقل بعض من خيوطها لدى الشاعر القديم ، كذلك أحلامه وآماله ذات المشروع الواضح المعالم والقسمات في ذهنه ، وخريطته الفكرية التي يحياها والمكتشفة بكل تضاريسها من خلال عينه وعقله . كل ذلك لا يستدعي الا قصيدة هندسية مقننة ذات رسم واضح محدد المسافات . فكانت القصيدة ذات القافية الموحدة السائرة على قدمي بحور الخليل . وهنا أيضاً كان ثوب الكلاسيكية مناسباً لقوام القصيدة العربية القبلية .

أما اليوم فهذا الثوب الكلاسيكي المطرز بالقافية يضيق عن قوام الهموم المكثفة المتطاحنة المتضخمة داخل حلبة الوجدان العصري مما يستلزم معه تفصيل لباس آخر ليس بالضرورة أن يكون ضدًا للثوب الكلاسيكي . . بقدر ما هو بالأهمية يتلاءم مع قوام همومنا وأحلامنا العصرية . وبذلك فإن من يضع القصيدة الحديثة في موقف

عدائي مع القصيدة التقليدية يكون كمن تعثر فكره في حفرة الخطأ . ومثله كمثل من يضع السيارة الحديثة في موقف عدائي مع الحصان !! فللحصان زمنه الخاص الذي أدى الانسان من خلاله بعض وظائفه الحياتية . وكذلك السيارة التي لها زمنها الخاص المغاير والمتقدم عن زمن الحصان . وسوف تؤدي السيارة دورها بالكامل في خدمة الانسان حتى يأتي ما هو أحدث منها من ناحية التطور الكيفي .

وهنا يطرح سؤال نفسه على الورق .

وهل لا يتعايش الحصان مع السيارة الآن ؟!

والاجابة التي ترددها العين قبل اي حاسة أخرى من باقي الحواس . . نعم .  
إنها مازالا يتعايشان . فمن لا قدرة ولا إمكانية له على استخدام السيارة لا ضرر عليه من استخدام الحصان . كذلك في الشعر من لا يستطيع التعامل كتابة مع القصيدة الحديثة لا ضرر عليه إن عاشر إبداعه القصيدة الكلاسيكية . فكل حسب قدراته والحكم النهائي يكون لقيمة العطاء الابداعي وشريطة ان يكون صادقا مع نفسه ، وأن لا يكون صدى لعصر القصيدة الكلاسيكية الفائت ، وذلك خيراً من ادعائه الانتفاء للقصيدة الحديثة فيعمل على تشويهها ومن ثم تسليمها حية إلى معارضها فيعملون فيها ذبحاً وسلخاً وتقطيعاً وبطبيعة الحال سوف يقع من يستخدم الشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية في مأزق يصنعه له حصار من الكلمات التي تفرض نفسها فرضاً على اختياراته فإن كان ذا إرادة واعية للخروج من هذا المأزق فسوف يجد نفسه في خضم صراع قاتل ضد البناء التقليدي للقصيدة ومن هذا الصراع سوف يندفع ابداع الشاعر خطوة الى الأمام في محاولة لتخفيف وتوسيع وتلين قيود القصيدة التقليدية فتتاح له مساحة إضافية أخرى من الحرية يستطيع فيها ومن خلالها تسريب همومه وأحلامه خلال قنواته الابداعية الى أن تأتي مرحلة ثانية ، وثالثة ، ورابعة وفي كل منها يستشعر بأن همومه وأحلامه أكثر اتساعاً ، وأقوى اندفاعاً ، وأكثر تعبيراً من القناة الابداعية الضيقة التي وضع نفسه فيها ، ومن ثم يعمل على تحرير إبداعه من بعض أغلاله .

ومثل هذا الشاعر إن دخل عالم القصيدة الحديثة فهو يدخلها بكل خبراته

الابداعية المتراكمة وفهماً لدواعي اختياراته الجديدة وبالتالي يكون في مقدوره بناء عوالم من القصائد الحديثة ذات شخصية مستقلة تماماً عن القصائد التقليدية .

## الأجيال الجديدة

وهناك قضية ذات أهمية ، وهي تخص الأجيال الجديدة . فكثيراً ما نرى أو نسمع أو نقرأ لشبان صغار يكتبون القصيدة الحديثة لا لشيء إلا لكي يبرهنوا على أنهم جدد . وتلك أعتبرها أكبر نكبة تحيط بمستقبل الشعر الحديث وتغرقه في دوامة المراهقات الشعرية . وكما قلنا إن الحديد يولد من رحم القديم - وفي الوقت ذاته لا ينفيه - وذلك على مستويين : مستوى الزمن الخارجي - ( توالي العصور الزمنية للمجتمعات ) - وعلى مستوى الزمن الداخلي - ( توالي المراحل الزمنية للشاعر ) - .

فعلى مستوى الزمن الداخلي لا بد أن يتدرب الشاعر الناشئ داخل حلبة الإطار الكلاسيكي . أولاً لأن هومو الشاعر الناشئ مازالت بسيطة التركيب فهو اجتماعياً مازال يعتمد في معيشتة على أسرته - الأب - الأم - الأخوة الكبار . فهو يأخذ مصروفه اليومي منهم ولم يعيش المعاناة اليومية الخاصة برب الأسرة والتي استخلص بها تلك القروش التي أعطى جزءاً منها للابن كمصروف .

وأيضاً ، كثير من مشاكل الحياة يتصدى لها الأب أو الأخ الأكبر وأحياناً الأم نيابة عن ابنها . فهم يعتقدون أن معاناة الابن تكمن في الدراسة فقط والانكفاء على مذاكرة المقررات الدراسية . إذن فمساحة الممارسة العملية للابن هي مساحة صغيرة وأحياناً تكون شبه منعدمة حيث تندرج الأنشطة الاجتماعية في مجتمعاتنا والتي تساعد الشاب الصغير على معرفة وفهم الأبجدية الاجتماعية للكون الذي يعيشه .

فهنا عندما يكتب هذا الابن - الشاب الصغير - القصيدة الحديثة التي تلائم قوام الهموم والأحلام المكثفة المتطاحنة يكون كمن ألبس ثوباً فضفاضاً لرجل نحيل القوام .

وكذلك لاعب كرة القدم . فهو يبدأ صغيراً بالمهارات الكلاسيكية مثل لعب الكرة بالرأس - تسديد الكرة على المرمى من كافة الزوايا وكافة الارتفاعات عن الأرض - تبادل الكرة مع زميل سواء بالقدم أو الرأس - المحاور بالكرة . وعندما يتم اكتشافه لا يلقي به دفعة واحدة داخل إطار اللعب الحديث . ولكن يتم صقل قدراته الحرفية ثم يبدأ الدخول تدريجياً داخل إطار اللعب الحديث . ومن خلال ممارسة اللعبة يتم اكتشاف ما ينقصه من مهارات وتكتيكات فيعمل على تلافيها بواسطة مدربه ( الناقد في عالم الأدب ) .

وإذا أعطينا مثلاً آخر عن شاب صغير يهوى الرسم وبدأ فجأة بتقليد الرسومات الحديثة فهو في هذه الحالة يكون قد حفر مقبرته الابداعية بكلتا يديه . ففي البداية يجب عليه أن يتدرب على نقل ما تراه عينه إلى الورق بواسطة الخطوط والألوان وأن يجيد ذلك إلى درجة الاقتراب من خاصية الكاميرا . فمن لا قديم له لا جديد له . وعلى رأي أحد الأمثال الشعبية « من ساب قديمه تاه » . ومن خلال نمو ذلك الشاب الصغير وإدراكه للحياة بشكل واع ومكثف مع ممارساته العملية على أرض واقعه الخاص ينمو فهمه للخطوط والألوان ويدرك أن دوره ليس كدور الكاميرا جامدة الحس والشعور بل هو دور آخر أكثر شفافية لفهم الكون الذي يعيشه ومن ثم يقترب رويداً رويداً من عالم الفن الحديث .

## الشعر المنثور

ثم نأتي الى قضية الشعر المنثور أو النثر الشعري . لقد تداخلت الفنون وتزاوجت لدرجة أننا نرى مثلاً الفن السينمائي وقد استولى على كافة الفنون الأخرى من قصة - شعر - تشكيل - موسيقى - رقص - غناء - مسرح إلى آخره ونرى القصة وقد تكحلت بالشعر . ونرى الشعر وقد ارتقى في درامية الحدث القصصي أو استظل بحديقة ألوان الفن التشكيلي . ونرى اللوحة التشكيلية وقد صارت شعراً يكتب بالألوان . ولكن هذه التداخلات لم تنف خصائص كل نوعية فنية بل أغنتها ودفعت

دماء الحيوية والطزاجة في عروقها . وكذلك النثر قد يطعم بقليل من الشاعرية لكن لا يعني ذلك أن نطلق عليه شعراً أو قصيدة نثر أو نلصق صفة الشاعرية به فنسميه نثراً شعرياً أو ننطقها من اليسار لليمين شعراً منثوراً - بل الأفضل من وجهة نظري أن نطلق عليه اسم ( النثر الوجداني ) .

فالشعر هو ما خرج من بحيرة الوجدان مارا بنهر الموسيقى وقد يمر بنهر العقل المتدفق أو لا يمر . أما النثر فهو يخرج من العقل وقد يمر أو لا يمر ببخيرة الوجدان وقد يغترف أو لا يغترف من حلاوة الموسيقى وفي كل الحالات لا يصنف الا تحت بند النثر فان تمت تحليلته ببعض خواص الشعر جاز لنا تسميته بـ ( النثر الوجداني ) .

وبالتالي فمن الناحية الشرعية الفنية لا يوجد شيء اسمه قصيدة النثر وإن وجدت كانت استثناء مشروطاً بحالة نقص أو فقر إبداعي لدى صاحب ما يسمى قصيدة النثر فلا هو ارتضى بعالمه النثري ، تعامل معه وعمل على تطويره ، ولا ارتضته القصيدة الحديثة لاجئاً ثرياً فوق أرضها له أن يعيش من خيراتها الابداعية وليست له حقوق المواطنة الشعرية . فهو إذن ضائع ومغترب ولا حل له إلا الرجوع الى عالمه النثري مع استيراد ما يلزمه من عالم الشعر إن أراد .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولا ننفي في ذات الوقت أنه من الممكن استحداث فن جديد . لا هو بالفن النثري . ولا هو بالفن الشعري . وذلك يخضع لتراكم العمليات الابداعية وتمخضها عن كيفية جديدة ويساعد على تلك الولادة الابداعية الجديدة المزيد من التوغل داخل غابات اللغة العربية وكشف أسرارها الصوتية واستيعابها وذلك في المستقبل المجهول غير المرئي حيث تتكون عائلة فنية جديدة ذات خصائص مميزة .

وكمثال نعيشه في عوالم الكيمياء .

إذا أضفنا ماء الفضة أو ماء الذهب إلى قطعة سلكية أو عمود من النحاس . . ففي الحالتين ، النحاس يبقى كما هو بكل خواصه الفيزيائية والكيميائية . وكذلك ماء الفضة وماء الذهب ومن السهولة ان يزال كل من ماء الفضة وماء الذهب بفعل عامل الزمن إذ أن الاضافة السابقة لم تكون لنا شيئاً جديداً ذا مواصفات جديدة تستحق منا

تصنيفها تحت بند جديد ومسمى جديد ولا يصح أيضاً ان نطلق على هذين النوعين من الإضافة : فضة بالنحاس أو ذهباً بالنحاس بل نقول : نحاس مطلي بالفضة أو نحاس مطلي بالذهب وكذلك نفس الشيء على ما يطلقون عليه ( قصيدة النثر ) وهو في نظري تسمية خاطئة لأن القصيدة لا ترتفع قيمتها الفنية اذا نثرت مثلما الذهب اذا استطعنا طلاؤه بالنحاس فرضاً .

ولكن النثر هو الذي يرتفع شأنه اذا طلي بماء الشعر وفي هذه الحالة نطلق عليه ( نثر وجداني ) .

وفي حالة اتحاد عدة عناصر كيميائية لتكوين سبيكة ما . لهدف ما . فهذه السبيكة الناتجة من التفاعلات سوف تختلف في خواصها الفيزيكية والكيميائية عن كل من الخواص الفيزيكية والكيميائية للعناصر الداخلة في التفاعل .

ومثال ذلك سبيكة البرونز . فهي سبيكة نتجت عن اتحاد عنصري النحاس والقصدير وقد استطاعت هذه السبيكة الجديدة أن تلعب دوراً نشطاً ومميزاً في تاريخ الحضارات حتى أنه قد سُمي أحد العصور باسم العصر البرونزي .

« فالإنسان قد استهل دخوله عصر استخدام المعادن باستغلال النحاس والذهب والفضة التي توجد في الطبيعة ثم أمكن التوصل الى البرونز منذ حوالي ٣٠٠ عام قبل الميلاد وكانت قابليته للتشكيل الى أدوات محل تقدير واهتمام » .

« واستمر استخدام البرونز على نطاق واسع خلال العصر الحديدي لصناعة التماثيل والأدوات المنزلية . حتى أصبح فيما بعد المعدن الأساسي لصناعة المدافع . » .

وتتعدد استخدامات سبيكة البرونز كلما قمنا بتغيير قيمة النسب المضافة أو إضافة عنصر أو عدة عناصر أخرى إلى النحاس والقصدير . والنتيجة التي تهمنا هنا هو أن السبيكة الجديدة تختلف تماماً . ظاهرياً وباطنياً . عن كل من المواد الأصلية التي دخلت في تكوينها .

وكذلك لو اتحد النثر والشعر واستطاعا بفعل الابداع المتراكم عبر العصور



وحرارة المعاناة أن يكونا سبيكة فنية تختلف في خواصها عن كل من النثر والشعر ونستطيع أن نقول حينئذ أننا قد دخلنا عصراً فنياً جديداً وعندئذ فليجتهد كل مجتهد في إطلاق التسمية التي تروق له على تلك السبيكة الفنية الجديدة فلا أهمية للاسم بقدر أهمية الفتح الابداعي الجديد . وإلى هذا الحين نرفض تصنيف ما يسمى بـ ( قصيدة النثر ) تحت أي بند قائم بذاته مع الايمان بحق إجراء التجارب لكل مبدع .

وكمثال نعيشه في عالم الألوان .

فتزواج اللون الأحمر مع اللون الأصفر ينتج لونا جديداً لا ينتمي الى اللونين السابقين وهو اللون البرتقالي . وكذلك تزواج اللون الأصفر مع اللون الأزرق ينتج لونا مختلفا وذا إيماءات متناقضة لكل من اللونين السابقين وهذا اللون الجديد هو اللون الأخضر .

وهكذا في حالة تزواج النثر مع الشعر فالمولود المستقبلي لن يكون نثراً ولن يكون أيضاً شعراً لكنه سوف يكون شيئاً جديداً . مغايراً . ذا خصائص متفردة . وشخصية مستقلة ولا نستطيع إلا أن نقول إن ما يسمى بـ ( قصيدة النثر ) ما هو إلا نثر يستخدم الماكياج الشعري ليدور في صورة جميلة محببة أمام قارئه . وإذا أعدنا مرة أخرى للقصيدة الكلاسيكية نرى أن أهلها قد تعايشوا مع لغتهم في حالة انطباق تام أما اليوم فالتعايش مع اللغة العربية هو تعايش رسمي أكبر منه تعايشاً معيشياً وبذلك يجد الشاعر نفسه أحياناً غريباً وهو يعبر لا - إبداعياً - عن نفسه وعن مجتمعه بلغة لا يتحدثها مجتمعه - وفي أحواله العادية - الذي يعيش في ألفة مريحة وسط لهجته الخاصة ولذلك تاهت عفوية الشاعر وأصبح يبذل جهداً مضنياً في سبيل إيجاد تلك العفوية وإطلاقها مرة أخرى في شعره ورغم ذلك يحس المتذوق ببعض الصنعة والافتعال ومحاولة الهندسة العقلية للقصيدة الحديثة .

أما بناء القصيدة الكلاسيكية فكما قلنا فإن تعايشهم المتطابق كلياً مع لغتهم جعلهم من السهولة بمكان يجدون الكثير من المترادفات للكلمة الواحدة مما يسهل معه العثور على القافية الموحدة .



## من فوائد الشعر الكلاسيكي

الشعر كما الغناء . . فالشعوب حينما تتحدى الأخطار الخارجية والمصاعب الحياتية تحتمي بأشعارها . ترددها فتزيل ما بقى من تردد ورهبة داخل صدورهم وتغسل ما في جوفها من بقايا جفاء الأخ لأخيه والصديق لصديقه كي ينصهر أفراد الشعب في عقل واحد وقلب واحد وإرادة واحدة أمام الخطر الداهم أو المشاكل الصعبة التي تعترض مسيرته .

والشعر كما الحكمة . . فعندما تصارع الشعوب مآسيها وهمومها من أجل فتح ثغرة للنفاذ الى غدها المشرق فهي بحاجة إلى حكمة تسترشد بها ، فتنب عنها في أرض الشعر .

والشعر كما الذكرى . . فعندما تحتاج الشعوب لارتشاف عبير الماضي ، والارتواء من مسيرته زاداً للطريق الطويل الشاق الى المستقبل ، تفتش عن ذكرياتها داخل أعماق الشعر .

ARCHIVE

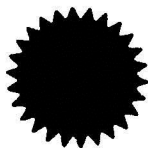
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فاذا كان للشعر كل هذه القيمة والأهمية ، وخوفاً من فقدانه فلا بد له من أن يحفظ وخاصة في وقت لم تكن فيه مصانع لانتاج الورق وبالتالي مطابع ، وكان التدوين عملية شاقة مرهقة مما أدى الى فقدان الكثير من القصائد في جوف التاريخ .

وكان لابد من إيقاعات هندسية منتظمة تمر من خلالها نغمة ما يسهل للأفراد التقاطها وتنتهي بقافية موحدة فإن سقط لفظ أو شطر من قصيدة كان من السهل إعادة القصيدة مرة أخرى وقراءتها بالأذن إذ يستطيع راوي القصيدة أن يسير على النغمة الموسيقية مرة فمرة حتى يرتفع اللفظ المفقود من كهف النسيان أو الشطر الذي انزلق من الذاكرة الى مكانها الصحيح داخل القصيدة مرة أخرى .

أما اليوم وهناك مصانع الورق والمطابع والجرائد والمجلات والاذاعة والتلفزيون والفيديو وشريط الكاسيت فقد انتفت أهمية ذلك المارش الموسيقي الذي

يتخلله بانتظام قرع الطبله ( القافية ) . وكان على الشعر أن ينطلق لاكتشاف أنغام صوتية تنبع من ذات اللفظ ومن تراكيبه وتوافقه مع اللفظ الذي يسبقه أو الذي يليه مع التودد الى القافية من حين إلى آخر بشرط استسلامها لذات القصيدة وفقاً لشروطها النفسية وبالتالي تعبيرها الصادق عن هموم وأحلام إنسان لعصر الحديث .



ضوء على  
قصيدة

# ولدي

للشاعر  
خالد سعود الزيد

بقلم الدكتور عبده بدوي

## القصيدة

- ١ - على وجهه صورتي لو يعي
  - ٢ - وفي شفتيه انسيابُ الجمال
  - ٣ - وفي صوته بحةٌ حلوةٌ ....
  - ٤ - يرددُ لحنِي وَيَزْهَوُ بِهِ
  - ٥ - ويجلسُ مثلي إذا ما جلستُ
  - ٦ - ويؤلمهُ أَنِّي لَا أَحْسُ
  - ٧ - فيضربُني لاهياً زاهياً
- وفي مقلتيهِ صدى منبعي  
نسيماً يُجَنِّحُ في أضلعي  
هي النغمُ الفرْدُ في مسمعي  
على تربه ، وعلى المجمع  
ويعجبه حين يلهو معي  
إذا ما دَعَانِي ولمْ أَسْمَعْ  
ويطرْحني كي يرى مَضْرَعِي

- ٨ - وَيَغْضَبُ إِنْ هَاجَنِي صَاحِبُ  
 ٩ - فَيَا مَا أَحْيَلَهُمَا قَبْضَتَيْنِ  
 ١٠ - وَإِنْ رَدَدَ الْقَوْلَ لِي (يَا أَبِي)  
 ١١ - فَيَزْهَوُ وَيَفْتَرُّ عَنْ مَبْسَمِ  
 ١٢ - وَيُبْدي دَلَالاً وَيُمْلِي كَمَا  
 ١٣ - فَأَمْنَعُهُ تَارَةً عَنْ هَوَاهُ  
 فَيَلْكُمُهُ هَاطِلَ الْأَدْمَعِ  
 هَمَامُوتِي فِي الْغَدِ الْمَفْرَعِ  
 أَجَبْتُ : نَعَمْ يَا حَشَا أَضْلَعِي  
 هُوَ الدَّرُّ فِي شَكْلِهِ الْأَرْوَعِ  
 يَشَاءُ لَهُ خَاطِرٌ لَوْذَعِي  
 وَطَوْرًا أَجِيبُ وَلَا أَدْعِي

\*\*\*

- ١٤ - وَإِنْ نَاحَ فِي لَيْلَةٍ لَمْ يَعُدْ  
 ١٥ - يُقْلِبُنِي الْهَمُّ مُسْتَلْقِيَا  
 ١٦ - أَنَا جِيهِ مَنْ خَافَقِي الْمُسْتَضَامِ  
 ١٧ - وَأَجْمَعُهُ فَوْقَ صَدْرِي بِمَا  
 ١٨ - فَالْتَمَسَهُ مَرَّةً فِي الْجَبِينِ  
 ١٩ - وَأَشْقَى لَتَسْعِيدُهُ حَالَتِي  
 فَوَادِي سَوِيَا عَلَى الْمَخْدَعِ  
 وَيَقْلِبُنِي الْكَرْبُ عَنْ مُضْجَعِي  
 وَأَدْنِيهِ مِنْ قَلْبِي الْمَوْجَعِ  
 يِعَانِيهِ فِي الْغَيْبِ وَالْمَطْلَعِ  
 وَأُخْرَى عَلَى جِيدِهِ الْأَتْلَعِ  
 وَأَبْكِي لَتُضْحِكُهُ أَدْمَعِي

١٩٦٩ - ٣ - ٢٢

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

التعليق

- ١ -

هذا شعر عن الطفولة . . وللطفولة ، فهو يقدم مشاعر أب نحو ابنه ، وهو شعر يمكن أن يقوله الطفل ويتمثله ، وبخاصة أن الشخصيتين تتقابلان وتمتزجان ، ومن الطبيعي أن الشعر العربي في عموميه لم يلتفت لطفولة الطفل ، فهناك شعر ساذج كان يقال « للترقيص » من المرأة ، ولكن الأب لم يكن يلتفت إلى مظاهر الطفولة ، وحين التفت رأيناه يتكلم عن ظاهرة « الصبا » وما بعدها ، وذلك حين كان يشكو العقوق ، أو حين كان يهبط طائر الموت على نحو ما نعرف مثلاً من شعر أبي ذؤيب ، وأبي تمام وابن الرومي ، أو حين كان يستشفع بالصغار كالخبيثة ، أو بنصر الولد على زوجة الأب لعمر وبن شأى . . بالاضافة إلى شعر الوصايا . . ولكن ظاهرة الأفاضة

عن هذه العاطفة كثرت في الشعر الحديث ، وما يهمننا هو أن الوالد الشاعر يقدم «بُورترية» شعري ، فقد ذكر وجه الطفل كإطار عام ، ثم من داخل الأطار ركّز على ما يسمّيه علماء الجمال « مثلث الجمال المقلوب » ويعنون به العينين والفم ، والتركيز هنا قائم على القول بأن الجمال هو الحركة ، فكل ما يتحرّك كالعينين والفم يكون جميلا ، بعكس الأعضاء المحايدة التي لا يلتفت إليها الشاعر كالأنف ، والدّقة ، والأذن .

وعادة يُنظر إلى الطفل نظرةً جماليةً حين يكون صغيرا ، فليس المقصود هنا أن الشاعر يريد أن يقول إن طفلي جميل « وعلى وجهه صُوري » فأنا كذلك جميل ، ولكنّه يريد أن يقول إن الطّفولة جمال وبراءة ، وفي كل شاعر طفولة ، ومن هنا نراه « يتّوحد » بطفله ، ويمزج نفسه فيه ، ومن هذا المنطلق يصبح كلّ واحد منها صورة للآخر على الحقيقة وعلى المجاز معا .

.. وبعد أن يقدم الشاعر قطاع الوجه للطفل - عن طريق المزج بينهما - نراه ينسحب من المنظر قليلا ، ليعطي صورة خاصة ولقطات بعينها للطفل ، فالابن يزهو بأبيه ، ويقلّده حين يقول الشّعراء وللشاعر خالد سعود طرايقة خاصة في الإلقاء - ويتفاخر بأبيه على أترابه ، وحين يتوهّم أن أباه يتغافل عنه يضربه ويطرّحه ، وفي الوقت نفسه إذا تعرّض أحد لأغضاب هذا الأب ، فإنه يُنازل هذا « الأحد » غاضبا وباكيا . . وهذا الموقف يستلقت على وجه الخصوص الأب ، فيرتاح ، ويأمل في الغد لأنه سيكون في حماية هذا الابن ، وإذا عرضنا هذه المواقف على ما نعرف من دراسة عوالم الطّفولة نجد أنها عند كل الأطفال في مراحل بعينها . وإذا كانت هذه المواقف عامة عند كلّ الآباء والأبناء فإننا نجد لقطة لا تكون إلّا لشاعر ، وذلك حين يقول الطفل « يا أبي » وهي موجودة بكثرة على ألسنة الأطفال ، فتكون الأجابة كلمة لا يقولها إلّا شاعر مرهف وهي « نعم . يا حشا أضلعي ! » ولما كانت الكلمة بليغة فإنها تُسعد الطفل وتجعله يزهو ، ويضحك ، ويظهر دلالا ، ولكن سحر الكلمة البليغة سرعان ما يتلاشى ، وتكون طلبات كثيرة للطفل ، ويكون « فرّز » لهذه

« المطلوبات » ، فيعطيه جانبا ويمنعه جانبا ، والتربية الحديثة تقول هذا ، لأن بعض ما يطلب الأطفال يدخل في دائرة المستحيلات !

والشاعر لا يصور لنا عالم الطفولة على انه عالم لا ينتهي من السعادة ، ذلك لأن للطفولة حالات أخرى تكسر القلب كالمريض ، والشاعر يستخدم كلمة « النواح » بدلا من الأنين ومعنى هذا ان حالة الطفل سيئة ، وسنجد الشاعر مؤرقا بين الهم والكرب ، وهو يفعل ما يفعل الآباء في مثل هذا الامر فيناجيه بالكلام الحنون ، ويقربه من قلبه المجمع ، ثم يأتي موقف ثالث وهو حمله من السرير الى الصدر مع إغراقه بالقبلات ، وتمثل موقفين متناقضين ليرفه عن الأبن المريض ، وليحمله على الضحك !

- ٢ -

القصيدة من بحر المتقارب ووزن شطره « فعولن فعولن فعولن فعولن » وعدد المقاطع فيه اثنا عشر ، وزمن انشاده بالنبضات ثلاثة عشرون ، وهو يوجد بكثرة عند شعراء الخليج والجزيرة العربية ، في الوقت الذي يكثرفيه المتدارك في العصر الحديث عند الكثيرين خارج هذه الدائرة ، وهو يتفق والأيقاع الخاص بالطفولة ، ولأمر ما قال حازم القرطاجني ان فيه سذاجة ، وبساطة وسهولة ، فهو يعتمد على التفعيلة الواحدة المتماثلة ، أما القافية فهي عينية مجهورة ، وضعف الاحتكاك عند النطق بها - كما قيل - ناتج عن محدودية اهواء الخارج من الرئتين نظرا لمروره في ممر ضيق في منطقة الوترين من ناحية ، ولاتجاه جزء من الهواء المستعمل الى احداث ظاهرة الجهر من ناحية اخرى ، وعلى كل فهي توجد في العربية بغزارة ، وقد تعرض الرازي لحرفي العين والقاف فقال « . . العين والقاف لا بدخلان في بناء الاحسناء لأنها أطلق الحروف ، فأما العين فأنصع الحروف جرسا ، فاذا كانتا او احدهما في بناء حسن البناء » وقد أثر مثل هذا عن الخليل وقد جعلها ابن عربي في تصنيفه الحروف - وهي تجربة مثيرة في العربية - من الحروف « الرطبة » ومما طبعه « البرودة واليبوسة ! » ، وحسن أنه صرع



البيت الأول ، وأكثر من العين في القصيدة في مواضع بعينها ، ولكنه كرر كلمة أضلعي في القافية مرتين ، وإذا كان النقاد القدامى قد شددوا على حسن الافتتاح - لانه داعية الانشراح ومطية النجاح - وعلى خاتمة الكلام - لأنه أبقي في السمع وان قبحت قبح - فأننا نرى الشاعر قد راعى ذلك بمهارة موسيقي بارع ، ومنطلقات الشاعر عربية بحتة ، فهو يتعامل كثيرا مع الطباق والمقابلة ، وقد يلجأ الى الجناس ، ولكن الاداة التي يركز عليها كثيرا هي التشبيه ، والتشبيه كما يقول المبرد: جارٍ كثيرا في كلام العرب حتى لو قال قائل انه أكثر كلامهم لم يبعد ، وقد كان وراء هذا حبهم للوضوح ، واخراج « الأغمض » الى « الأظهر » بأداة التشبيه مع حسن التأليف على حد قول الرُّماني ، وإذا كان البلاغيون قد جعلوا للتشبيه باعتبار الاداة أقساما ثلاثة هي التشبيه المرسى الذي فيه الاداة والتشبيه المؤكد الذي حذف منه الاداة ، والتشبيه البليغ الذي حذف منه الاداة ووجه الشبه . . فان الشاعر هنا يلجأ الى طريقة جديدة حين يأتي بين المشبه والمشب به بضمير الفصل ( هي ) للمؤنث كما في البيت الثالث ، وهو للمذكر كما في البيت الحادي عشر ، وفي البيت التاسع يأتي ( بهما ) لأن الكلام عن المثني .

ومع أننا نرتاح الى القول بأن الاستعارة تشبيه موجز مركز إلا أنه من غير المطلوب التعامل مع الاستعارات القريبة « يقلبني الهم ، يقلبني الكرب » فالمطلوب هو ما يراه عبد القاهر من ان الاستعارة الجيدة هي التي تعطي الكثير من المعاني في القليل من اللفظ « حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ! »

والشاعر هنا يقترب من مفهوم « الوحدة العضوية » لأن عنده موضوعا واحداً ، قلبه على عدد من حالاته النفسية ، ثم انه تعامل مع ظاهرة الحلول ، فقد كان « يحل » في الطفل ، وكان الطفل « يحل » فيه ، ومن هنا لم يرصد الظواهر من الخارج فتكون وصفا ، فما قدمه لنا كان « الصورة » النامية الذكية ، على ان البطل الحقيقي في قصيدته هو الموسيقى ، فهو يناغم بين الحروف ، ويجعل بين الكلمة والمعنى مشابها ويتعامل مع التكرار بخاصة في أوائل الأبيات كما في الابيات ٢ ، ٣ ، ١٠ ، ١٤ ، كما



قد كرر الواو والفاء أكثر من مرة والظاهرة الواضحة هي التعامل بالمضارع بكثرة واضحة في أوائل الكلمات ، لان طبيعة التجربة تعبر عن حالات تحدث ، وتدور في دائرة واحدة فهي تبدأ بان هناك أصلا وصورة ، وتنتهي - من واقع الاهتمام بالابن - بأن هناك صورة وأصلا !

والواضح من القصيدة ان الشاعر أسير لتلك النظرة التي تقول ان الزمن ماضيا وحاضرا موجود في كل لحظة ، وانه من خلال تلك اللحظة يمكن ان نرى المستقبل ، وهذا ما أحسننا به في القصيدة .

بقى اهتمام الشاعر بالنصاعة اللغوية ، فاللغة تتفتح بين يديه كالوردة ، وهو يبدو خاشعا أمامها ، ولعله من الذين يعتقدون ان اللغة توقيفية من الله عز وجل ، وكل هذا يسوقنا الى ما ذكره ابن سنان الخفاجي في « سر الفصاحة » من الفرق بين الفصاحة والبلاغة ، فالفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ ، والبلاغة لا تكون الا وصفاً للألفاظ مع المعاني ، ونعتقد ان الشاعر يتعامل معها بمهارة .

واذا كان يمكن القول بأن الغالب على شعر خالد سعود الزيد هو قراءة الشاعر ، وتقليبه في التراث مما يدخل في الظاهرة : المسماة « الاحذاء » ، فإنه بهذه القصيدة على وجه الخصوص يمكن القول بأن الشعر حياته . . ولعله يكثر من العزف على هذا الوتر ، ويعزينا عن شيء عزيز أهمله الاجداد .



## قصة قصيرة



# مواهب النوار

## قصة قصيرة بقلم: سوريال عبد الملك

كما أوصى .. بل دفنت في إحدى مقابر الصدقة .. في صحراء بعيدة .. لا تستطيع أن تهتدي إليها الآن إلا في صحبة الجيران .

انتصرت آراء الجيران أخيرا ، ولأن الحر كان مخيفا .. والطفلين أولى بالمصاريف .. والأرض كلها أرض الله .. فإن جثة زوجها لم تنقل إلى القرية

قالت لها العجوز التي تسكن الحجرة  
المقابلة :

— روجي لهم !! شوفي معاشك ومعاش  
أولادك !! ومحصل النور الذي لا يشبع من  
الحديث إليها كلما واثته الفرصة .. أكد  
لها أن من حق المرحوم ماهية آخر شهر على  
داير مليم .. وعشرة أيام مكافأة عن كل  
سنة خدمة .. غير المعاش الذي قررته  
الثورة لكل العمال ، وكثيرون آخرون  
أكدوا .. وأفتوا .. وسألوا .. حتى  
أدخلوا بعض السكينة في قلبها .. فبدأت  
تحلم بالبقاء في القاهرة .. وتربية طفلها  
في المدارس .

لقت جسدها بالملاءة السوداء ،  
وتركت طفلها أمانة لدى جاريتها  
العجوز ، ثم أغلقت باب غرفتها ودست  
المفتاح في زحام صدرها ، وتبعت الولدين  
اللذين يعرفان الطريق إلى الشونة ..

انتهى الزقاق إلى الحارة ، وانتهت  
الحارة إلى شارع بولاق عبرته إلى شارع  
ضيق تتصادم فيه الأجساد والشتائم  
والعربات ، التوى الشارع مرة يسارا ..  
ثم مرتين يمينا ، حتى توقف بها الولدان  
أمام باب الشونة .. ثم واصلا السير إلى

المسبك الذي يعملان به في آخر وكالة  
البلح .

مصمص البواب شفتيه ..  
وترحم .. ثم سبَّ باسم الحي الذي  
لا يموت .. وتقدمها إلى المكتب على درب  
طويل ملتو .. بين تلال الحديد والأسلاك  
والحبال ، من بين زحام الكلام الذي قاله  
البواب .. لم تنتبه إلا إلى أن الحاج  
صاحب الشغل لا يأتي إلا بعد صلاة  
الظهر .. وأن ابنه أطيّب منه عشرين  
مرة .. لأنه دائما يعطف على العمال في  
السر .. كلما أصابهم مكروه .. أو دخل  
عليهم العيد في الأيام الكرب .

رأت ابن صاحب الشونة جالسا خلف  
مكتب عريض .. شابا باسم كالقمر ، في  
مثل سنّها أو أكبر قليلا ، ناصع الوجه ،  
واسع النظرات .. مضيء الأسنان ...  
يمرح مع ضابط ممتلىء على كتفيه نجومات  
كثيرة ، و .. و .. و .. يا خبر !!  
وأصابها فرح غامر ، هذا الجالس ساقا  
على ساق ممثّل في « التليفزيون » !! كان  
يمثّل دور مخبر .. في المسلسل الذي عرض  
قبل وفاة المرحوم .. وكانت تشاهده عند  
الجارة زوجة النجار !!

توقف الثلاثة عن الحديث الضاحك ،  
نظروا إليها باهتمام أدهشها ، فوجئت  
بابن صاحب الشغل ينهض .. ويمد يده  
إليها بالسلام ، وبالمثل يقرب منها مقعدا  
ويدعوها للجلوس ، وبالضابط يبتسم لها  
ابتسامة مرحبة ، لكن ابن صاحب الشغل  
خرج من وراء مكتبه .. مشيرا لها بأن  
تبعه إلى المكتب الثاني .

ثارت في نفسها وساوس الخوف ..  
لماذا انطفأت ابتسامته في الطريق بين  
المكتبين ؟ ! إن البواب لم يقل له شيئا  
عني !! ولم ينطق باسم المرحوم !! كيف  
عرف هذا إذن أنني جئت أطلب مالا ؟  
فأصابه الغضب ؟ ! أم أنه مثل زوجة  
العمدة التي تتشاءم كلما رأتني في البلد  
بالملاءة السوداء ؟ !

جلست أمامه في ارتباك عميق ،  
وعندما بدأت الكلام تلعثت كثيرا ..  
وعندما استقامت كلماتها بعض الشيء  
تحاشت النظر في عينيه القويتين ، بدا  
منصتا لها تماما ، لكنها لم تدرك أنه مسحور  
بجمالها ، أين استطاع ذلك الفلاح الذي  
كان خفيرا للشونة أن يعثر على هذه  
الفتنة ؟ ! وكيف كان يطيق السهر هنا

طوال الليل !! تاركا هذا الجمال وحيدا في  
البيت ؟ !

رغم جلبابها الريفي الرخيص ..  
الذي انحسرت عنه الملاءة السوداء في  
غفلة الحديث .. فقد رأى صدرها ممتلئا  
مشيرا .. وعنقها نداء فارعا للعناق ،  
وصوتها أنوثة متحشجة يانعة فاتها أكثر من  
موعد للحصاد ، لكن الذي أطفأ ابتسامته  
وأقلق عينيه .. كان ذلك الشبه الغريب  
بينها وبين طالبة الجامعة الأمريكية ..  
أمله الهارب القديم ، نفس عذوبة  
القسمات .. القوام البض الذي يضارعه  
طولا .. الحلم الغامض الراقد في أعماق  
عينها ، رفضت حبي وهفتي .. وملايين  
أبي .. لمجرد أنني لا أحمل شهادات !!  
فضلت علي موظفا في السلك السياسي ،  
مهما يكن مركزه فهو « حنة » موظف  
محتاج .. يمد يده آخر الشهر مثلما يمد  
عمالي إلي أيديهم !! لكنه أخذها مني إلى  
بلاد بعيدة ... يركب أهلها الأفيال  
ويصيدون الثعابين .. ويموتون جوعا كما  
يقول أصدقائي !!

الأرملة ما تزال تحكي في شكاية  
خافتة .. وهو سابح في جمالها صاحب



الروح ، حتى جاء واحد من العملاء مهللاً من بعيد ، فتح حقيبته ، أفرغ ما في جوفها من « رزم » الفلوس فوق المكتب ، أصابت المرأة عرشه حرمان هادرة ، حاولت في حذر أن تعد « الرزم » لكنها تاهت في العد من قسوة نظرات العميل في جسدها ، انتبهت إلى انحسار الملاة فأعادتها أكثر إحكاما مما كانت وهربت بنظراتها إلى الأرض .. حتى عاد ابن صاحب الشونة من المكتب الآخر ، ناول العميل ورقة مزخرفة ، تفحصها الرجل جيداً ودسها في جيب الحقيبة الفارغة ، ثم جمدت نظرات ابن صاحب الشونة وتناقلت بين شفثيه الكلمات حتى أحس العميل بأن وجوده أصبح ثقيلاً ولزجاً ، فحمل حقيبته .. وحياً في غيظ واضح .. وانصرف .

وجاء الضابط والممثل على استحياء اتفق الثلاثة في عجل على لقاء بالليل .. في مكان حاولت أن تردد اسمه بينها وبين نفسها ففشلت ، لكنها عادت إلى أملها عندما أصبحت وحيدتين ، لم تكن تحمل بأنه سيستضيفها كل هذا الوقت ، بهذه الرقة والتواضع ، ويحيى لها بعصير مثلج .. معباً في علب ساحرة الألوان لم ترمثلها من

قبل .

— ربنا يا بيه ما يوقعك في ضيقة ، نفسي ومنى عيني أبعد عن غلب الفلاحين ، اقعد هنا في بيتي واربي عيالي !!

أمطرت ابتسامته تعاطفاً ووداً ، وراح يبحث في أوراق كثيرة ، ويعيد السؤال عن اسم المرحوم بالكامل ، طال بحثه في الأوراق ، لكنها استبشرت خيراً باهتمامه الشديد .

— يا خسارة !! يظهر ان الحاج نسي يقيده في التأمين والمعاشات !!

امتقع وجهها وارتجفت في عينيها دمعتان .

— لالا لا !!! اطمئني جداً ، أنا والحاج تحت أمرك .

— وأنا يا بيه خدامتك انت والحاج .

— كل أول شهر تعالي اقبضي نفس الماهية .. تكفيك ؟

— نعمة من ربنا يا بيه !! صحيح ؟ !

وأفاقت من صدمة الفرح ، فاستطردت في خجل : —

— واقبض الماهية يا بيه ؟ من غير شغل ؟

— فعلاً ، كل الفلاحين أنفسهم عزيزة !!

— خلاص يا ستي ، تعالي اشتغلي عندنا في

البيت !! ومد يده إلى إحدى « زم »  
الفلوس المكدسة فوق المكتب ، سحب  
منها عدة أوراق مد بها يده ، رفعت  
يدها ، لكن إحساسا مفاجئا أعاد يدها كما  
كانت ، سحب مبلغا آخر ضمه إلى ما في  
يده .

— لا يا بيه لأ !! أنت فاكرني طماعة ؟

وأطرقت في خجل مطرز بالفقر  
والأمل .

— أزعل منك والله لو انكسفت مني !!  
امسكي !! وبظرة عتاب طويلة صارمة  
الود من عينيه .. أطاعت ومدت يدها ،  
ابتسم لها فحدقت في عينيه الجميلتين  
وابتسمت ، وعندما اقترب موعد محييء  
الحاج .. كانت قد أقسمت لابنه بشرفها  
على تنفيذ كل أوامره : ألا تخبر أحدا بأنه  
أعطائها شيئا ، وألا يراها مرة أخرى  
بالملاءة السوداء ، وأن تنتظره في اليوم  
التالي .. عند آذان الظهر تماما .. أمام  
عمل السمك الشهير في شارع بولاق ..  
ليصحبها في سيارته إلى البيت .. ويوصي  
بها زوجته قبل أن تبدأ العمل .

انكمشت بجلبابها القاتم في  
الردهة .. بين الستائر والسجاد

والزخارف والتماثيل .. وأشياء كثيرة لا  
تعرف أسماها ، حتى جاء لها بكومة  
فساتين لتختار منها واحدا يعجبها ، قالت  
في نبرات مترددة حزينة ، أنها لا تستطيع  
أن ترتدي الملون وهي أرملة جديدة ،  
امتلات عيناه غضبا وهو يرتقي على أريكة  
واسعة - تتمت بكلمات مسموعة تشتم  
نفسها لأنها أغضبته - وأسرعت إلى كتفيه  
تلاطفها استرضاء .

— حقك علي يا بيه !! خلاص !!! أنا  
غلطانة !! ألبس أي حاجة تعجبك ،  
لكن ارجع بيتي بالأسود ابتسم لها موافقا ،  
نهض قليلا ، ربت كتفها وخديها في رقة  
بالغة ، قاوم لهفته إلى احتضانها وتقبيلا ،  
عادت تسأله إن كانت زوجته ستأخر ،  
فعاد يؤكد لها أن زوجته كلمته في الشونة  
بالتليفون من بيت أمها وستأتي حالا ،  
وكلفته بأن يصحب الطباخة الجديدة إلى  
المطبخ .. ويشرح لها كيفية تشغيل  
أجهزته الحديثة .. خوفا عليها قبل أن  
تبدأ العمل .

— لكن لما ألبس من هدم الست يا بيه ؟

يمكن تزعل مني !!

— شوفي !! لو طيخك عجبها !! تبقى

طيات سعادة كاسية ، سمعته يضحك من بعيد ، لابد أن زوجته قد عادت ، ارتبك خطوها فأسقطت تمثالا أحدث سقوطه جرحا غائرا في جسد الهدوء ، أوقفت التمثال جزعة لما أصابه من تلف ، سمعته يناديها ، لم تكن تعرف الطريق إليه ، شرح لها من حيث هو بصوت هاتف . . أن تعبر الستارة الخضراء . . ثم تخترق الردهة الثانية حتى نهايتها ، ثم يمينا عبر الستارة البنفسجية حتى نهاية الممر ، ثم عبر الستارة الحمراء . . حتى وجدت نفسها أمامه في حجرة فسيحة شبه خالية . . إلا من سجادة مخملية تلامس كل الجدران . . وأريكة واطئة شاسعة تتناثر عليها وسائد ملونة . . يستلقي هو فوقها في استرخاء سعيد لين . . ممسكا بسماعة التليفون ، سلط عينيه على الجمال الطازج المبتل ، وأطلق خيطا طويلا من الصفيح الحاد المندھش :-

— لايمكن حد يصدق أنك من بولاقي !!  
تعالى !! ووضع السماعه ، خافت أن تقترب من الأريكة . . لئلا تراه زوجته فتظن بها السوء ، قالت في براءة مظلمة بالهوان :-

كل حاجة في البيت تحت أمرك . .  
الفساتين وغير الفساتين .

— ربنا يا بيه يسعدك أنت والست والعيال !! أولاد حضرتك يا بيه هنا بسلامتهم ؟

— لأ طبعاً مع أهمهم .  
— يا رب يعجبكم طبيخ الفلاحين يا بيه .  
— الست مستعدة تعلمك كل حاجة .

وناوها الفستان الذي اختاره لها ، بإطرافات متزايدة الخجل تناولت من يديه توابع الفستان ، أملا في أن تفرح الست بمظهرها فتمسك بها كما قال ، وتوالت عليها النصائح حتى أطاعت فدخلت الحمام ، أغلقت الباب جيدا من الداخل ، ثم تعرت وألقت بجسدها في حوض كبير لامع أملس ، كان قد ملأه لها بماء معطر .

لأول مرة تستمتع بالنظر إلى كل مفاتيها ، فقد كانت المرايا الصافية تكسو الجدران إلى أعلى من قامتها ، ورائحة الصابون منعشة باعثة على الفرح ، والفضوة . . بحر ناعم باهر من دش دافئ . . يحتوي جسدها كله ويفيض . .  
وخرجت من الحمام . . تتعثر في



— أنا مالي يا بيه ومالبولاقي ؟ ! أنا والمرحوم  
أصلنا من الفلاحين .

— عمرك ما شربت العصير المستورد ؟ هو  
مرشوية لكن مفيد جدا .

نهض ، صحبها إلى حجرة مجاورة ،  
أجلسها أمام التسيريحة ، أرشدها إلى  
الأمشاط وأدوات الزينة ، احتجت  
نظراتها خوفا من زوجته ، لكنها أخيرا  
استجابت لأحضان ابتساماته عبر المرأة ،  
وعندما نهضت بزيتها . . كانت عروسا  
جديدة فاتنة . . لا ينقصها سوى عريس  
جديد عاشق ، تعجلته أن يرشدها إلى  
المطبخ ، تقدمها في مسالك أخرى ، كل  
ما تقع عليه عيناها هنا وهناك غريب . .

ورفع كوبه مشجعا . . فعبه دفعة  
واحدة ، أغرتها لذة الخدر الزاحف إلى  
حناياها بأن تتناول من يده أكوابا أخرى ،  
ترأت لها الحياة بعدها عالما بلون الورد  
يرقص في بحر من السعادة والضحك ،  
إلى أن احتواها حلم ساحر متأرجح  
طويل .

جميل . . مثير لارتعاشات الفرح . . ثم  
داع لعواصف الحسرة والشجن ، فوجئت  
بسلم حلزوني يخترق السقف إلى حيث لا  
تدري ، تبعته فوق السلم حتى وجدت  
نفسها في جنة أخرى قليلة الجدران ، وفي  
طريقهما إلى المطبخ فتح باب ثلاجة  
عالية ، أخرج منها علبتين أنيقتين . .  
أفرغ كلا منهما في كوب كبير ، ودعاها  
للجلوس على الأريكة القريبة لتشرب معه  
العصير قبل أن تبدأ العمل .

رأت فيما ترى الحاملة السعيدة . . أن  
الشاب الجميل يميل عليها . . ناصع  
الوجه والذراعين والنظرات . . يأخذها  
في حضنه العريض . . يغرقها بقبلات  
شهيّة دافئة . . يحتويها مثل حمامة ودیعة في  
صدره النافر . . يحملها إلى مخدع من  
أوراق الورد ، يهمس لها في رجاء مطرب  
جميل :

— تزوجيني

وتضحك له شفتها طربا . . وترتعش  
عينها المواربتان ، يقفز من الفراش ،  
يعود إليها بثعبان سميك من الذهب ،  
يلفه سعيدا حول معصمها ، يقبل باطن  
كفيها ، وعنقها ، وخديها ثم يلتصق بها  
التصاقه ساخنة . . ويتزوجها . . يتعد

شكت له في خجل من « حبة » مرارة  
في العصير ارتعى إلى الورااء مقهقها . . .  
كأثما من سذاحتها :

وتغضن جبينه لذكر الموت . . فعاد إلى  
الحياة الغافية إلى جانبه ، نفس الشفتين  
التفاحتين . . اللتين هربت بهما المجرمة  
إلى بلاد الأفيال !! والأنف الرقيق  
المختلج !! والجين الأبيض البستان !!  
تحرسه الأذنان العصفورتان . .

والشعر الأرجواني الكثيف الأملس !! . .  
ويميل على خديها شارد الدمع ، أنا !! أنا  
يا حبيبي لم أدخل إلا الكتاب !! لكني  
أحبك إلى حد الخوف والمرض !!  
تزوجني !! أحبك . . أعطيك كل ما  
أملك . . تزوجني !!

ومن أعماق غفوتها تقفز طابقا من  
طوابق الحلم . . تسمعه يردد طلب  
الزواج ، تهمس دامعة في نشوة الظلال :  
أنا دخلت على كنبه وحصيرة  
وجلابيتين . . نفسي أدخل على سرير  
ودولاب وستان حرير !! ويأخذها إلى  
صدره . . لو قعدت في بيتي أجيب لك  
ألف فستان !! وتصرخ صرخة واهنة  
منتحبة : اوع تضحك علي !! يضمها إليه  
أكثر . . يقبلها في نهم متداع حتى تثقل  
النشوة رأسه ، يتمم : ولوركب الطائرة  
وهربت مني ؟ ! أنا ؟ طائرة ؟ أنا مجنونة  
أهرب منك ؟ وتتساقط دموعه على

عنها قليلا بعد الزواج ، تزحف إليه في  
ضراعة سكرى . . تلتصق شفتيها بذراعه  
العارية وتتمتم :  
- تحبني ؟ !  
- موت !!  
- يا حبيبي !! وأنا وهبتك نفسي .

ويأتي لها بعصير جديد في الفراش ،  
تحلق معه داخل الحلم في أحلام غائمة  
جديدة ، تدور بينه وبينها معركة ضبابية  
صامتة : ما الفرق بينك وبين طالبة  
الجامعة الأمريكية ؟ إنك هي !! بكل ما  
اشتتهته فيها من جمال !! ماذا تستطيع أن  
تعطيني أحلى من هذا العطاء ؟ بل أنت  
أشهى منهن في هذا الفراش !! ومن كل  
نساء العالم !! ماذا لو صرت سيّدة لهذا  
البيت ؟ ماذا لو تركتك الآن تحلمين ؟  
وخرجت فجئت بالمأذون ؟ أمي  
ستغضب ؟ لكنها مثلك في الأصل  
فلاحة !! ومثلك قضت نصف عمرها في  
الأزقة إلى أن أنبتت أرض الشونة أشجار  
الخردة وقضبان الحديد !! الحاج سيّهّد  
الدنيا ؟ أستطيع أن أخفي عنه زواجي  
وعن الشيطان !! إنه لا يعرف حتى  
الآن . . أنني أملك هذه « الفिला » ولن  
يعرف حتى يموت !!

خديها .. تجذب نفسها خطوة أخرى  
بعيدا عن قاع الحلم .. تختبئ في صدره  
حنانا وعشقا .. ثم تتهد تهيدة نشوانة  
سكرى بالأمل وتحسس خديه في وهن :  
— أنا وهبتك نفسي يا حبيبي .. إوع  
تضحك عليّ !!

وهي تعبر الجسر في رحلة عودتها من  
الزمالك .. تلفتت إلى الوراء .. على  
مدد الشوف رأت الشمس مطاطة ..  
توشك أن تمرغ جبينها في التراب البعيد ،  
ومياه النيل شاحبة ذليلة الموج ، وغمامة  
دخان قاتم يترك فوق شواشي البيوت  
العالية ، وسفينة شحن تسير ضد  
التيار .. لهاث حشرجاتها يعلو على كل  
الضجيج .. ، صفيرا غليظا مقطعا  
ذكرها بالنواح خلف النعش في الصحراء  
البعيدة ، و .. . . . . . ولاحت منها نظرة  
إلى السوار الأفعى راقدًا تحت كم الجلباب  
القائم !! كان الأمر كله حلما جميلا في بيت  
رجل جميل !! فلماذا يلدغ معصمها  
السوار الأفعى ؟ !- أنا لم أعطه شيئا ..  
فلماذا أعطاني كل هذه النظافة والعطر  
والمال والذهب ؟ آه يا عديمة التريبة يا  
فاجرة !! أنت من أول ما دخلت بيته  
وأنت حاطة عينك على حلاوته وشبابه !!

لكن الجذع أمير !! أول ما دخت وتعبت  
سندك على الكنبه وغطاك !! وبعد ما  
راحت الدوخة كان الجذع جنبك على  
الكنبة .. وفرحته بسلامتك أحلى من  
فرحة القمر !! ... وتذكرت كلام  
الناس عنها في الحقة كلها .. وحتى من  
زمان من أيام البلد :

— طول عمرك حلوة وطيبة .. وربنا  
موقف لك أولاد الحلال !

ولكن !! .. تمت أن تربط جبهتها  
بمנדيل من شدة الصداع الذي يصب في  
عينها ، ولكن ؟ لماذا لم تأت زوجته  
وأولادها ؟ دعكت جبهتها لتسترجع ما  
جرى حتى تذكرت قال لها وهي تستعد  
للخروج

— أمها تعبانة .. هي كلمتني في  
التليفون .. أحسن حاجة تعالي لها  
الصبح من بدري .

وأفاقت على أياد عديدة تجذبها إلى  
الخلف نحو رصيف الكورنيش ..  
لتنقذها من سيارة مجنونة مسرعة .

لأول مرة تتجرأ على شراء السمك  
الجاهز من المحل الشهير ، وهذه أول مرة  
تمشي وحدها في المدينة الجميلة .. كان

زوجها يشتري لوازم البيت كلها بنفسه من السوق . . لكيلا تخرج من العتبة إلا للشديد القوي ، وتذكرت قوله لها بعد أن فتح جفنيه فرأى ملاك الموت مختبئا بين الواقفين .

— إوعي الشارع يشوف طولك !!  
إسمعي كلامي !! إنت غريبة وعلى نيائك . . وأولادك أولى بك من أولاد الحرام !!

في حجرة جارتها العجوز وجدت طفليها يلهوان مع قريب لهما . . جاء يخبرها بأن الرأي استقر في القرية . . على عودتها إلى هناك وزواجها بشقيق المرحوم . . الذي تعهد بتربية طفليها وسط أولاده .

كان الليل ثقيلًا متتابع الأحلام . . وما بين الأحلام أثقال من الصداق والدوار والدموع . . وخيال عذب وليد . . يتبجح فيصارع أقدام الحقيقة . . ثم ما يلبث أن يلهث فيهوى منكفئًا في طين الخوف من الناس والزمن .

وهبت من فراشها مبكرة ، أحست بأنها لم تعيش بعد ، بأنها ما تزال طفلة جاهلة لم تر شيئًا في الحياة الواسعة ، وأن

الفرصة أمامها الآن كاملة . . لترى وتحس كل شيء من جديد .

مرة أخرى تركت الطفلين أمانة في الغرفة المقابلة ، وأسرعت بخطوات نشوانة إلى هناك ، كادت أن تضل الطريق . . لكن ورقة العنوان المدسوسة وسط الفلوس في صدرها . . جعلت أولاد الحلال ينقذونها من الضلال ، . . فتحت لها الباب امرأة قبيحة جاحظة العينين . . وعادت إلى طعامها دون أن ترد عليها تحية الصباح ، خلف ظهر المرأة القبيحة دقت الأرملة صدرها ولطمت خديها . . لوعة على ميلة بختها وبخت الجدعان الخلوين . . لما الواحد منهم حظه يجيب . . ويقع في واحدة وشها يقطع الحميرة من الدار ، هذه المرأة ؟ تعيش في كل هذا العز والهنا ؟ وتنام في حضن الرجل الذي يستحق ست الحسن ؟ لكن صاحب البيت أقبل مسرعا ، نظر حانقا إلى المرأة القبيحة الملطخة بالأصباغ . . والتي تأكل بشرهة كأنما في آخر زادها ، تعجلها بكلمات قاسية لكي تنتهي من الأكل ، ازدادت حقدًا على القروية الفاتنة ، نهضت تتصنع الغضب والتعالي ، اتجهت إلى باب الخروج . . .

ثم وقفت هناك لتتهف في غيظ :

— قل لصاحبك الممثل التعبان .. لما يكون بينه وبين واحدة ست محترمة ميعاد ..

لكن صاحب البيت اندفع نحوها في شراسة غريبة .. فأزاح باقي كلماتها خارج الباب .. وعاد بابتسامة مشرقة واسعة .. ليعيد السعادة للوجه الجميل .

تناولا إفطارا شهيا شاركت في إعداده ، ثم صعدا إلى الطابق الثاني ، فتح باب الثلاجة أيضا لكنه أخرج هذه المرة تفاحا ، جلسا متجاورين على أريكة الأمس سألها عن سبب شرودها فغلبها البكاء أقسم لها على أن المرأة ليست سوى خادمة طردها الممثل من خدمته .. فجاءت ترجوه الوساطة لتعود لكن الأرملة ازداد بكاءها إلى حد النحيب ، أقسم أن بيته أصبح محرما على أية امرأة أخرى .. فقد أصبح بيتها ، رفت على شفيتها ابتسامة باكية .. وتعلقت عيناها بالفرحتان بعينيه ، شكت له من قرار أقاربها في القرية ، ضاقت عيناه ألما .. وغمغم في استنكار حزين :-

— ويهون عليك البعد عن بيتك !!

كانت رانية البصر خلف ذراعه التي تشير إلى أرجاء الطابقين ، أوشكت من فرحتها أن تزغرد ، لكنها اكتفت بالاقتراب منه في حب واستكانة استطرد أكثر استنكارا :

— وطبعا العريس فلاح ؟

قالت تطمئننه في سعادة طاغية — هو حرس خصوصي على جنينة العمدة ، لكن والله لو كان العمدة ذات نفسه !!

ألصق التفاحة بشفتيه .. وراح يأكل منها على مهل .. وعيناها تتمسحان بعينيه في انتظار المعجزة :

— خلاص !! انتهت المشكلة ، روحي هاتيه يجرس الشونة مطرح المرحوم .. ومصاريف الفرح كلها على حسابي .

— الفرح ؟ !!

وحدقت في عينيه ذاهلة ... وبذهول أعمق راحت تدور بعينيهما في كل اتجاه ، كانت سذاجتها الطيبة تحلم بشيء آخر . — الفرح والمويليليا .. وسكن جديد .. وكل طلباتك ازدهمت عيناها بدموع حارقة ... عادت نظراتها تحديق في ما

حولها . . . حتى عادت إلى صوابها ،  
ابتلعت حسرتها في يأس مرير ، وامتدت  
يده تمسح دموعها بأكثر من منديل حتى  
استسلمت هزيمتها لقبلاته . .

أطاعت رجاءه فأكلت عديدا من ثمار  
التفاح ، وعندما أنهضها من على  
الأريكة . . سايرته في دعة ذاهلة إلى حيث  
لا تدري ، توقفت فجأة ، شهقت ثم  
انهمرت دموعها في صمت ، لا !! لم يكن  
حلم الأمس الجميل حلما !! هذا هو نفس  
مخدع الحلم . . ونفس أمواج الموسيقى !!  
والضوء الخافت في الأركان البعيدة !!  
و . . !! وتضاحك لم تسمع صوت  
ضحكاته ، جذبها في رفق خبيث . .  
لكنها تقدمت فسبقته إلى الفراش تحسسته  
في هدوء قاتم ، نفس الدسم الناعم  
العالق بخيالها منذ الأمس . . أحست به

عالقاً بصدرها أيضا . . وببيديها . .  
وقدميها وساقها !! هبطت بركبتيها على  
السجادة ، طأطأت رأسها وراحت تمرغه  
انتحابا خافتا فوق الوسائد ، هبط إلى  
دموعها بمنديل ناعم وقبلات متلاحقة ،  
ثم نهض جاء لها بكوب من عصير  
الأمس ، اشتته فجأة أن تهرب منه ومن  
نفسها ومن العالم . . فلم تجزع لمرارة  
الكأس ، لكنها عادت فأحست برغبة في  
العويل دهرا . . على أشياء تهرب من  
عينها أشباحا متتابعة خلف الضباب . .  
إلى أن أقفر قلبها من الحنين إلى البكاء . .  
فاستجابت لنداء الوسائد ولم يعد رأسها  
قادرا على التركيز في شيء إلا في ملمس  
الورود . . ودبيب أنفاس تحاصرها  
وتتقلب في الفراش .





# محاكمة الحلاج

بقتام : مختار علي أبو عنالي  
"الحكمة الأولى"  
ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هيئة المحكمة :

تألفت هيئة المحكمة التي حاکمت الحلاج آخر مرة من ثلاثة أعضاء ، وهم :  
أبو عمر الحمادی ، وأبو جعفر بن البهلول ، وأبو الحسين ابن الأشناني ، وأما أبو  
العباس بن سريج ، فلم يشترك في المحاكمة الأخيرة ، وإنما كان أحد القضاة في  
محاكمة سابقة ، وهذه نبذة عن كل قاض ، تصلح صورة تعرض عليها الأعمال الفنية  
التي عاجلت محاكمة الحلاج .

١ - ابن سريج ( شافعي ) ( ٢٤٩ - ٣٠٦ هـ = ٨٦٣ - ٩١٨ م )

وهو أحمد بن عمر بن سريج ، أبو العباس ، الفقيه الشافعي ، ولد ومات في



بغداد وله مساجلات<sup>(١)</sup> ومناظرات مع محمد بن داود ( ٢٥٥ - ٢٩٧ هـ = ٨٦٩ - ٩١٠ م ) ، وكان محمد بن داود الفقيه الظاهري أحد القضاة في محكمة كبير القضاة في بغداد ، وكان يبغض الحلاج والتصوف ، فاستغل مركزه الشرعي ، ورفع أمر الحلاج الى المحكمة ، ومع أن حامد بن العباس قد هيا للادانة أدواتها من الشهود ، إلا أن المحاكمة فشلت لأنها كما تقول المصادر والمراجع - اصطدمت بانتصار القاضي ابن سريج للحلاج .

وأترجم هنا لابن سريج - مع أنه لم يشترك في محاكمة الحلاج الأخيرة - لأنه اشترك في محاكمة الحلاج ، التي رفع قضيتها محمد بن داود ولأن الشاعر صلاح عبد الصبور قد جعل ابن سريج أحد قضاة الحلاج في مسرحيته .

وقد انتصر ابن سريج للحلاج<sup>(٢)</sup> ، حيث كان من رأيه أن ما نسب للحلاج في الدعوى المعروضة من الإلهام الصوفي ، وهو « لا يدخل في اختصاص المحاكم الشرعية »<sup>(٣)</sup> مما أفسد محاكمة الحلاج .

ومن الثابت تاريخياً ، أن ابن سريج كان يدين القضاة الذين أدانوا الحلاج ، وقال عنهم : « لعلهم نسوا قول الله تعالى : أتقتلون رجلاً أن يقول ربي الله »<sup>(٤)</sup> .

وكان ابن سريج يرى في الحلاج رجلاً « حافظاً للقرآن - عالماً به ، ماهراً في الفقه ، عالماً بالحديث والأخبار والسنن ، صائماً الدهر ، قائماً الليل ، يعظ ويبكي ، ويتكلم بكلام لا أفهمه ، فلا أحكم بكفره »<sup>(٥)</sup> . وهذا متفق مع الرواية القائلة أن ابن سريج « كان إذا سئل عنه - الحلاج - يقول : هذا رجل خفى عني حاله ، وما أقول فيه شيئاً »<sup>(٦)</sup> وهو رأى سيفيد منه الشاعر صلاح عبد الصبور ، كما سيأتي :

ويسجل البحث هنا رأياً لابن سريج يقول : « ان المقر اذا أقر اقرارا ، وناطه بصفة كان اقراره موكولا الى صفته »<sup>(٧)</sup> لأنه رأيه كفقيه شافعي ، وعنه يصدر في فتاواه .



٢ - أبو عمر الحمادي ( مالكي ) ( رجب ٢٤٣ - رمضان ٣٢٠ هـ = ٨٥٧ - ٩٣٢ م ) :

هو محمد بن يوسف بن يعقوب بن اسماعيل بن حماد بن زيد بن درهم ، أبو عمر القاضي الأزدي<sup>(٨)</sup> .

تدرجت حياته في سلك القضاء على النحو التالي :

في سنة ٢٨٤ هـ ولى القضاء لمدينة المنصور ، في الجانب الغربي حتى سنة ٢٩٢ هـ ، ونقل قاضيا على الكرخ وهو الجانب الشرقي ، بعد وفاة قاضيه واستمر كذلك أربع سنوات .

وصرف هو ووالده يوسف عن جميع الوظائف في سنة ٢٩٦ هـ ، وظل ملازما لبيته طوال خمس سنوات .

وفي وزارة علي بن عيسى سنة ٣٠١ هـ أعيد الحمادي قاضيا للجانب الشرقي . وقضى لعدة نواح من السواد ، والشام ، والخرمين ، واليمن ، وغير ذلك . ثم أصبح قاضياً للقضاة في سنة ٣١٧ هـ . وتوفي سنة ٣٣٠ (٩) .

والحق أن الروايات التي وردت في ترجمة الحمادي في « تاريخ بغداد » تشهد لصاحبه علما وثقة ونزاهة وثقافة وأحكاما ، وخبرة بالحياة والأحياء ، ولم ترد كلمة واحدة في هذه الروايات الصريحة تقدر في خلقه<sup>(١٠)</sup> .

ولكن . . ورد عند البغدادي أنه كان يساير محمد بن داود ، وهو القاضي الذي رفع الدعوى ضد الحلاج أول الأمر ، وهذه المسائرة تدل على كثير من الود<sup>(١١)</sup> ، فما الذي كان يجمع بينهما ، في الوقت الذي كانت الروايات تشهد بأن محمد بن داود كان به خصومة ولدد مع القاضي ابن سريج الذي أنقذ الحلاج في المحاكمة السابقة ؟

ومع أن الدراسات تثبت للحمادي طموحه وصبره وأناقته وذكائه واهتمامه الدقيق بصياغة المسائل الفقهية<sup>(١٢)</sup> ، غير أن الاستاذ ماسينيون قد أشار الى أن في هذا

القاضي ملقا ، وبراعة في المجاملة ، تصل نطاق الأسطورة ، وأشار كذلك الى أن له قدرة فائقة على التحلل من أحكامه السابقة ببساطة تثير الدهشة ، والى أن حكمه في قضية الحلاج - على صعوبتها بحل بارع كهذا - في سبيل « الصالح العام » - هذا الحكم ملأ الحمادي فخراً وزهواً ، والحمادي بهذا انما يخدم الحريصين على مراكزهم من ذوي المكانة (١٣) .

ومما يشهد لرأى ماسينيون في أبي عمر ما ذكره ابن جرير الطبري من نهوض أبي عمر القاضي بمهمة لا أخلاقية ، وهي مهمة رفض أحد القضاة المعاصرين لأبي عمر أن يندب اليها حتى يستوثق ان الخليفة أمر بها ، وهو أبو حازم القاضي على الشرقية .

ومما يجدر التنبيه اليه أن تلك المهمة القذرة تمت في يوم جمعة من أيام رمضان ٢٨٩ هـ ، وقضاة ذلك الزمان أجدر أن يعرفوا حق رمضان ، لقد قبل أبو عمر أن يضطلع بخدمة القاسم بن عبيد الله ( وزير المعتضد ) في الايقاع بدبر غلام المعتضد وصاحب الشرطة وكانت مهمة القاضي أبي عمر ان يحمل كتابا مزورا باسم الخليفة المكتفى فيه الأمان لبدر ، وكان القاسم قد أوقع بينه وبين الخليفة المكتفى ، فقام أبو عمر بدوره خير قيام حتى أنس بدر وارفض عنه أصحابه وأكثر غلماناه ، وأخيراً قبض عليه ، وأخذت رأسه ، ورجع أبو عمر القاضي الى داره كئيبا حزينا ، وتكلم الناس فيه ، لأنه كان السبب في قتل بدر ، وقالوا فيه أشعارا ومنها :

« قل لقاضي مدينة المنصور بم أحللت أخذ رأس الأمير ؟  
بعد اعطائه المواثيق والعهد \_\_\_\_\_ د ، وعقد الأيمان في منشور  
أين أيمانك التي شهد الله \_\_\_\_\_ ه ، على أنها يمين فجور  
أن كفيك لا تفارق كفي \_\_\_\_\_ ه ، الى أن ترى ملك السرير  
يا قليل الحياء ، يا أكذب الأ \_\_\_\_\_ مة يا شاهدا شهادة زور  
ليس هذا فعل القضاة ، ولا يحسن أمثاله ولاه الجسور  
أي أمر ركبت في الجمعة الز \_\_\_\_\_ هراء من شهر خير الشهور  
قد مضى من قتلت في رمضان \_\_\_\_\_ ه صائها بعد سجدة التعفير (١٤)

يا بني يوسف بن يعقوب أضحي أهل بغداد منكم في غرور  
بدد الله شملكم وأراني ذلكم في حياة هذا الوزير  
فأعدّ الجواب للحكم العا دل ، من بَعْد منكر ونكير  
أنتم كلكم فدى لأبي حا زم المستقيم كل الأمور» (١٥)

ومع ذلك فللشاعر - وهو يوظف التاريخ وشخصه أن يختار من هذه  
الروايات ، وله أن يغير ويضيف ويحذف ، وله أن يبتدع إن عن له ذلك ولكن عليه أن  
يُقنع وألا يصطدم .

٣ - ابن البهلول ( الحنفي ) ( ٢٣١ - ٣١٨ هـ = ٨٤٥ - ٩٣٠ م )

أحمد بن اسحق بن البهلول ( بهلول في بعض الروايات ) بن حسان ابن  
سنان ، أبو جعفر التنوخي ، أنباري الأصل .

ولى القضاء سنة ٢٧٦ هـ ، وفي سنة ٢٩٢ هـ ولى القضاء في بعض كور الجبل  
من قبل المكتفى .

ثم ولى قضاء مدينة المنصور - الجانب الغربي من بغداد - في سنة ٢٩٦ هـ ،  
واستمر فيه حتى ربيع الآخر من سنة ٣١٦ هـ في أصبح الأقوال (١٦) ، أي أنه ظل في  
القضاء على مدينة المنصور عشرين سنة ، وكلها في خلافة المقتدر ، واستمر قاضيا لمدة  
أربعين عاما .

والرأي فيه أنه جيد الضبط لما يحدث به ، وهو من الثقة والأمانة بمكان ، وله  
دراية كبيرة بفنون العلوم ، ومنها الفقه على مذهب أبي حنيفة ، والنحو على مذهب  
الكوفيين ، والشعر حفظا وتأليفا ورواية ، والخطابة . . وما الى ذلك ، هذا الى  
ورعه ، وتحشنه في الحكم (١٧) .

٤ - ابن الأشناني ( حنفي ) ( ٢٥٩ - ٣٣٩ هـ = ٨٧٢ - ٩٥٠ م ) (١٨) :

عمر بن الحسن بن علي بن مالك ، أبو الحسين الشيباني ، المعروف بالاشناني .

تقلد الحسبة في بغداد ، وولى القضاء بنواحي الشام ، وفي ربيع الآخر سنة ٣١٦ هـ ولى القضاء بمدينة المنصور ، بعد ان عزل عنها ابن البهلول .

وهو في نظر الخطيب البغدادي عظيم في أعين الناس ، ومحل جليل عندهم ، وهو من جلة الناس ، ومن المجودين للحديث وحفاظه ، وذو مذاكرة بالانخبار ومع ذلك فان الخطيب جاء بروايات تقدح فيه ، وترميه بالضعف ، وتقلل من قدره ، وخاصة ما رواه عن الدارقطني<sup>(١٩)</sup> .

ومع أنه أحد قضاة الحلاج تاريخيا ، فان أحدا من الشعراء المحدثين لم يشر إليه .

#### السري في تشكيل هيئة المحكمة :

الملاحظ أن تشكيل المحكمة كان خاليا من قضاة الشافعية والحنابلة ، واقتصر التشكيل على المذهبين : المالكي ( أبو عمر الحمادي ) والحنفي ( ابن البهلول وابن الأشناني ) فما السري في ذلك ؟

أما الحنابلة فكانوا ضد الدولة والوزير حامد بالذات ، وعقب انتقال الحلاج الى سلطة الوزير تظاهر الحنابلة لسببين أساسيين : احتجاجا على السياسة المالية للوزير ، ومن أجل استنفاد الحلاج - كما سبق - وكان على رأس هذه التظاهرة حنبلي من خلصاء الحلاج ، وهو أبو العباس بن عطاء ، فكان لابد - اذا أريد القضاء على الحلاج - ألا يدخل من يمثل الحنابلة في المحكمة .

وأما الشافعية فكانوا قد أبعدوا بسبب في الفقه الشافعي ، هو أنه يقبل توبة الزنديق ، ويحكم باطلاق سراحه اذا اعترف وتاب<sup>(٢٠)</sup> كما ان التجربة السابقة لاشراك الشافعية في محاكمة الحلاج قد أفسدت التخطيط لقتل الحلاج ، من خلال القاضي ابن سريج<sup>(٢١)</sup> .

فاذا أريد القضاء على الحلاج فلا بد من اعتماد المذهب المالكي ( الحمادي رئيسا

للمحكمة ) ، وإذا كان العضوان الآخرون من الأحناف فهناك اعتبارات أخرى ،  
فاختيار أبي جعفر البهلول لكي يكون في مواجهة أم الخليفة - حامية من حماة الحلاج  
يومئذ - ولابن البهلول سابقة في هذه المواجهة<sup>(٢٢)</sup> ، واختيار ابن الأشثاني قد ورد في  
تاريخه ما يقلل من قدره ، أو على الأقل ما يشكك فيه<sup>(٢٣)</sup> .

وخلاصة الرأي في هذا التشكيل ، أن الأمر ليس مؤامرة اشترك فيها القضاة كما  
يرى الأستاذ ماسينيون<sup>(٢٤)</sup> ، إذ أن ابن البهلول - باعتراف ماسينيون نفسه - لم يوافق  
على حكم الحمادى وهو الشيء الذي أثبتته كثير من المصادر<sup>(٢٥)</sup> .

ولم يكن الأمر في قتل الحلاج « بناء على فتوى اتفق عليها كبار المذاهب الفقهية  
الأربعة »<sup>(٢٦)</sup> وهو تصور أكثر خطأ من سابقه .

والأمر لا يعدو في نظري تدبيراً أحكم نسجه الوزير حامد ، في اختيار الحمادى  
المالكي رئيساً للمحكمة ، لعله يصدر من الحلاج ما يشير الى زندقته ، فيؤخذ به  
بمقتضى الفقه المالكي ، واختيار ابن البهلول ليحول بين رغبة أم المقتدر في حماية  
الحلاج ، والرغبة أو الرهبة أوهما معاً مما يكفي ابن الأشثاني مادام متهم الأخلاق .  
فسوء النية اذن متوفر في حامد الوزير ، وهو الذي لله أرب في القضاء على  
الحلاج .

---

الجزء الثاني : المحاكمة . . ينشر في عدد لاحق .

---

## المراجع

- (١) الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، السابق ، ٢٨٨/٤ - ٢٩٠ ، ٢٥٩/٥ - ٢٦١
- (٢) انظر ماسينيون : المنحنى الشخصي لحياة الحلاج ، السابق ، ص ٧٠ وأيضاً ، طه سرور : الحسين بن منصور الحلاج ، السابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
- (٣) ماسينيون : المنحنى الشخصي لحياة الحلاج ، السابق ص ٧٧ .
- (٤) أخبار الحلاج ، السابق ، رقم ٧١ ، ٧٢ ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ ، وفي التحقيق تعليق له أهمية في الخبر



الأول ، مجموع نصوص غير منشورة وخاصة بتاريخ التصوف والاسلام ، نشرة ماسينيون ، باريس ١٩٢٩ م .

- (٥) أخبار الحلاج ، السابق ، رقم ٧١ ، ٧٢ ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .
- (٦) ابن خلكان . وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان ، دار الثقافة - بيروت المجلد الثاني ، ص ١١٤ .
- (٧) عن الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، السابق ، ٢٦١/٥٠ ، وأيضا محمد بن عبد الملك الهمداني : تكملة تاريخ الطبري ( ذيول تاريخ الطبري ) السابق ، ص ٢٠٠ .
- (٨) انظر الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، السابق ، ٤٠١/٣ .
- (٩) انظر الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، السابق ، ٤٠١/٣ .
- (١٠) انظر الخطيب البغدادي : نفسه ، ٤٠٢/٣ ، وأيضا ، د . كامل الشيباني : شرح ديوان الحلاج ، السابق ، ص ٥ .
- (١١) انظر الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، السابق ، ٤٠١/٣ - ٤٠٥ .
- (١٢) انظر ماسينيون : المنحى الشخصي لحياة الحلاج ، السابق ، ص ٨٠ وأيضا د . كامل الشيباني : شرح ديوان الحلاج ، السابق ، ص ٥٣ .
- (١٣) انظر ماسينيون : نفسه ، ص ٨٠ ، وفي عبارة « الصالح العام » انظر ابن كثير : البداية والنهاية ، السابق ، تتحدث العبارة عن حامد « ثم قرأ فتوى الفقهاء بأن في قتل الحلاج صلاح أمر المسلمين » .
- (١٤) تذكر الرواية أن بدرًا حين أيقن بالقتل طلب مهلة ليصلي ركعتين فأعطي المهلة فصلاهما .
- (١٥) والقصة كاملة عند ابن جرير الطبري : تاريخ الرسل والملوك ( المعروف بتاريخ الطبري ) تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، ط الثانية دار المعارف بمصر ، ٩١/١٠ ، ٩٢ ، ٩٣ . ولم يذكر قائل القصيدة .
- (١٦) انظر ، د . كامل الشيباني : شرح ديوان الحلاج ، السابق ، ص ١٥ ومن رأيه ان ابن البهلول عزل عن قضاء مدينة المنصور سنة ٣١٠ هـ ، مخطئا البغدادي ، مع ان البغدادي متفق مع ابن العماد وابن الأثير ( في الهامش التالي ) ، وقد وقع الشيباني في خطأ آخر ص ٥٠ ، حيث عرف هذا القاضي بأنه محمد بن أحمد ابن اسحق ، ومما يؤكد خطأه أنه جعل مصدره تاريخ بغداد ٢٧٨/١ ، والمترجم له في هذا المكان هو ابن الشخصية التي تراء هنا ، وساعده على الخطأ ان الخطيب جاء بخبر في ثنايا الترجمة عن والده أحمد ابن اسحق ، أما القاضي المقصود فترجمته في المجلد الرابع من تاريخ بغداد ، لا المجلد الأول .
- (١٧) انظر الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، السابق ٣٠/٤ - ٣٤ ، وابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم : الكامل في التاريخ ، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر - بيروت ١٣٨٦ هـ ١٩٦٦ م ، ٢٢٣/٨ ، وابن العماد ، أبو الفلاح عبد الحي ت ١٠٨٩ هـ : شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، مكتبة القدس - القاهرة ١٣٥٠ هـ ، ٢٧٦/٢ ، الزركلي : الأعلام ، السابق ، ٩٥/١ والمصادر التي أشار إليها .

(١٨) هنالك من يقول انه ولد في ٢٦٠ هـ ، وقد أشار خير الدين الزركلي الى أن « الأعلام » هو الذي أشار الى ذلك التاريخ ، ولم ينتبه الى أن رواية بهذا التاريخ جاءت عند الخطيب البغدادي في تاريخ بغداد ،



السابق ٢٣٦/١١ ، كما لم يكن الزركلي دقيقاً حين أشار الى ان كتابه « الأعلام » انفرد فعرف هذا القاضي الشيباني ، وتصور أنها وضعت بدل « الأشثاني » والصواب أن الاسمين موجودان ، فقد وردت كلمة « الشيباني » عند الخطيب أربع مرات في روايات مختلفة ، ومن الواضح ان الزركلي لم يطلع على ذلك ، لأنه لم يذكر تاريخ بغداد في ثبت المصادر .

(١٩) انظر ، الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد ، السابق ٢٣٦/١١ - ٢٣٨ ، و د . كامل الشيباني : شرح

ديوان الحلاج ، السابق ، ص ٥١ ، وأيضاً ، خير الدين الزركلي : الأعلام ، السابق ، ٤٣/٥ .

(٢٠) انظر ، د . كامل مصطفى الشيباني : شرح ديوان الحلاج ، السابق ، ص ٥٢ ، وأيضاً ماسينيون : المنحى الشخصي ( شخصيات قلقة في الاسلام ) السابق ، ص ٧٦ .

(٢١) انظر هذا البحث ، في التعريف بابن سريج .

(٢٢) انظر د . كامل مصطفى الشيباني : شرح ديوان الحلاج ، السابق ، ص ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٢ .

(٢٣) انظر هذا البحث في التعريف بابن الأشثاني ، والمصادر والمراجع هناك ، وخاصة ماسينيون في : المنحى الشخصي لحياة الحلاج ( شخصيات قلقة في الاسلام ) السابق ، ص ٧٧ .

(٢٤) انظر ماسينيون : المنحى الشخصي لحياة الحلاج ( شخصيات قلقة في الاسلام ) السابق ، ص ٧٧ .

(٢٥) انظر ماسينيون : المنحى الشخصي لحياة الحلاج . . نفسه . . ص ٧٧

(٢٦) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة د . السيد يعقوب بكر ، د . رمضان عبد التواب ، ط ٢ - المعارف - مصر ٦٧/٤ .

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# كُنْتُ هَندًا



## شعر / علي عصيل

تعرف بها في ندوة للثقافة العربية دعت لها  
جامعات ايطاليا في اواخر السبعينات ، والقت  
محاضرتها في مدينتها « صقلية » عدّدت فيها مآثر  
العرب الحضارية في ايطاليا ، وثبت للشاعر من  
سحتها انها ذات أصل عربي ..

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

خطرات فجأة فمرّت بعيني  
سحنة طالما لمحت رؤاها  
عجبا هذه السمات أراها  
حبذا أنت من تكونين قالت :  
والتقينا في هدأة من مساء  
نتناجى في غفلة من زمان  
كل قرن مضى نليه بقرن  
خطرات فجأة فمرّت بعيني  
سحنة طالما لمحت رؤاها  
عجبا هذه السمات أراها  
حبذا أنت من تكونين قالت :  
والتقينا في هدأة من مساء  
نتناجى في غفلة من زمان  
كل قرن مضى نليه بقرن

خطرات فجأة فمرّت بعيني  
سحنة طالما لمحت رؤاها  
عجبا هذه السمات أراها  
حبذا أنت من تكونين قالت :  
والتقينا في هدأة من مساء  
نتناجى في غفلة من زمان  
كل قرن مضى نليه بقرن

كلّ ذكرى أرقى الكواكب صُعداً  
صنعت من عواصف الدهر ندّاً  
طيفُ قُرْبى تشدني لك شدّاً  
وتريمِ حذاك شِعراً وخدا  
لم تحلّ دونه الرّطاناتُ سدّاً  
حُفْلُ والحشودُ تزحمُ حشداً  
سناءً وتصعق الارضُ جنداً  
يَشُقُّ السحابُ اذ يتحدى  
قريباً او جازت الارضُ بُعداً  
أشتياقاً لغابرٍ لن يُردّاً  
اجدادني فما إنّ تواتيكِ عدّاً  
تراثٌ ولّي شتاتاً وفقداً  
تليداً وطارفاً يتردّي  
انتمو خير من تولاه عهداً  
فقضى العمرَ كأسَ خمرٍ ونهداً  
ياطبوف الاحلامِ ايقظتِ سُهداً  
يندّي عطرا وينفخُ خُلداً  
حلّم طاف لحظةً وتعدّي

خلتني حين أسمعُ منها  
انتِ يا هذه سليلَةُ أمّ  
هذه أنتِ ما تغيرتِ ياهندُ  
لكِ في كل مربعٍ من بلادي  
كم شبّيه رأيت بين أزالٍ  
ها أنا اصطي بلاعج شوق  
أسد آبن الفراتِ حيثُ المعالي  
أين مني مواكبُ تملاً الأفقُ  
ما قباباً رأيتُ لكنه العزمُ  
هذه امتي أحب مغانيها  
أنتِ منها بقيّةُ أتملاكِ  
عددي من مآثرِ اجدادكِ  
ربة العلمِ أيشجيكِ ويبكيكِ  
أنتِ تبكين تالداً عبر الدنيا  
إنّما جلتِ المصيبةُ إذ أبكي  
كان شعبي هنا وشاد تراثها  
ربّ من ينتمي اليه تناسي  
ما عساني أسلو وما كان ولّي  
أحتوي في يدي فخارَ بني الأغلبِ  
ما عزائي واليوم ليس كأمسٍ



# الموروث الشعبي

## والمسرح العربي

القسم الثاني

ARCHIVE

http://Archive.Sakrit.com

### ١ - المسرح المعبدي

ليس لدينا دليل علمي قاطع على وجود المسرح خشبة مسرحية وتقاليد عند العرب القدماء وربما في المنطقة التي أسميناها المنطقة العربية كلها ، وان كان هذا الحكم الاخير يشوبه حذر كبير ، فلا يوجد دليل على وجود مكان مخصص للعرض بحضرة الجمهور ، وان كانت توجد بعض الدلائل في الحفريات القديمة على وجود أبنية يشرف منها جمهور على الطقوس المعبدية في مصر القديمة . . ولقد عرف العرب المعابد باسم « الاخشف » أو « الغبغب » والتي تحولت الى « الكعبة » التي بلغ عدد

التمائيل أو الالهة فيها يوم فتح مكة ثلاث مائة وستون صنما بعدد أيام السنة تقريبا ، على رواية البخاري وغيره من المؤرخين ، عدا ما كان منتشرا منها في أجزاء الجزيرة العربية . . وذكر السهيلي في « الروقة الانف » عن « القليس » وهو بيت العبادة في صنعاء . . أنه كان به صنمان من خشب ، أحدهما تمثال رجل طوله ستون ذراعا ، والاخر تمثال امرأة زعموا أنها أمراته . . وذكر ابن الكلبي في كتاب الاصنام أنه كان لاهل كل دار من دور مكة صنم في دارهم يعبدونه ، وتحكي لنا قصة سيدنا ابراهيم في القرآن الكريم قصة هذا المعبد القديم الذي كان لاهل النمرود وما كان به من أصنام . . وقد سمي العرب الاصنام بأسمائها ، فلكل صنم اسمه ، ومنها أصنام وروسعراع ويغوث ويعوق ونسر التي وقعت للعرب من أصنام قوم نوح ، كما أقاموا أصنام هيل واللات والعزى ومئات والزهرة وغيرها . . وهذه الاصنام كانت تقدم لها القرابين والاضحيات . كما أن أسماء هذه الاصنام ارتبطت بحكايات شعبية تبرر عبادة العرب لها ، وأن كان بعضها يرمز الى الكواكب والنجوم ، وبعضها يرمز الى بعض القدرات الموجودة بسخيرها أو المعبودة خوفا من شرها ، فإن بعض هذه الاصنام لم تكن ترمز الى هذا قدر ما كانت ترمز الى بقايا قديمة لحكايات شعبية عن الرجال مسخوا أحجارا ، أو صنعت لهم التماثيل تكريما لهم ، ثم تنوس الامر فعبدت لذاتها دون تذكر للاصل في عبادتها . . ويقول ابن هشام في السيرة النبوية « قال ابن اسحاق / واتخذوا أسافا ونائلة على موضع زمزم ينحرون عندهما ، وكان أسافا ونائلة رجلا وامرأة من جرهم . — وهو أسافا ابن بغي . ونائلة بنت ويك — فوقع أسافا على نائلة في الكعبة فمسخهما الله حجرا . . الاصنام كثيرة ومتعدده المصادر والرموز والحكايات حولها كثيرة ترتبط بالاسطورة وبقايا المعتقدات القديمة . بل وبقايا الحكايات القديمة أيضا ثم كانت البيوت التي تقام فيها الطقوس وقد ذكرنا الكعبة والقليس والاخشف والغبغب .

وان كانت التوراة مليئة بذكر المحرقات التي كانت تقدم فيها القرابين للرب وأن كانت النصوص القديمة مليئة بالارشادات الى عادات دينية تقوم على أساس محفلى . . الا أن هذا لا يعني وجود المسرح عند العرب بالمعنى الاصطلاحي الذي نقصده . . والواقع أنه طالما ظلت العروض الطقسية مرتبطة بالعبادة فلا معنى للبحث عن وجود



المسرح ، لان البعد الرئيسي في المسرح هو الجمهور ، أى المشاهدين الذين يشاركون دون وعى حقيقي ، بدورهم في خلق المسرح بمعناه الحقيقي . . اذ يكون النص متجها اليهم . بالدرجة الاولى ، محاولا أن يترجم عن موقفهم من الحياة ، ومن القدر . . وهو موقف متحرك من عصر الى عصر ومن مجتمع الى مجتمع . . ويتحول التوجه في العمل المسرحي معنى وأداء الى الجمهور لا إلى الاله أو الالهة ، فليس ما يقدم عملا يراى به استرضاء الالهة أو استمالتها أو محاكاة صراعا من أجل الانسان والخير والعدالة . . وانما الذي يقدم عمل ينبعث أساسا من فكر الجماهير المتلقية ويتجاوب مع آلامها وآمالها ، ويعكس موقفها من القوة المحيطة بها والفعالة فيها ، سواء كانت هذه القوة تنتسب الى قوى غيبية قدرية ، أم كانت قوى اجتماعية ضاغطة أو قاهرة أو ظلمة . . وسواء كانت هذه القوى الاجتماعية أفرادا بأعينهم ، أم حالة سائدة في مرحلة اقتصادية تاريخية بذاتها . . وتحول العمل المسرحي من استرضاء الالهة الى التجاوب مع آلام وآمال الجماهير هو المرحلة الحاسمة في تاريخ وجود مسرح أو تعذر هذا الوجود . . ومن هنا كانت المرحلة الملحمية مرحلة هامة في تقرب الالهة من البشر ، ومن مزج القدرات الالهية بالسلوك البشرى ، ومن أنزال الالهة من على عروشهم البعيدة ليشاركوا في صنع الحياة اليومية ، وليعانوا منها معاناة الناس ، ويضطربوا فيها تحت نفس المؤثرات التي يقع تحت ظلها كل انسان ، وبهذا يمكن أن تصبح قواهم ممزوجة بالقدرات البشرية المحدودة ويمكن بالتالي أن يمثلوا بعض طموحات الانسان وبعض اخفاقاته . ويمكن أن تكون فيهم النماذج الصالحة للاسقاط والتقمص الذي يعيشه المتلقي أو الجمهور ، فيجد نفسه يسقط همومه وأحلامه على سلوكيات البطل ، أو متممها شخصية البطل ذاته متوحدا معها ومشاركا لها . . وهذه النقلة كفيلة في حالة نضجها بخلق الفرصة لطرح هموم الانسان نفسه ، أي الانسان العادي ، على المسرح الذي يكون وجوده مقبولا ومفهوما ، بعيدا عن الطرح الديني والطقس الديني الموروث أو المعدل معا . .

وسنلاحظ أن هذه الاحتفالات الدينية الطقسية الاصل انتشرت في حالات التدهور التي أصابت الانسان العربي في ظل الممالك والعثمانيين ، وفي ظل أبتعاده

عن المشاركة في ادارة شئون بلاده وحياته ، فلبجأ الى القوى الغيبية ، واستحضر طقوسه القديمة مازجا اياها بالروح الاسلامية في الشكل ، وأن كنا نستطيع أن نقول ان ظهور هذه المحافل الطقسية الدينية بكثرة تمثل روح الهزيمة في المضمون . . فازدهارها يمثل في الحقيقة محاولة للنكوص ، والعودة الى الطفولة . . والرجال حين تستلب قيمة رجولتهم في الفعل والقرار ، يعودون أطفالا بلا جدال ، ويبحثون عن ممارستهم الطفلية الاولى لتلائم ما يعيشونه من حالة ذهنية ووجدانية ، وما يمارسونه من فعل حضاري متدن . . وهذه الحالة لا تخلق مسرحا حقيقيا ، وإنما هي تخلق هذه المتنفسات ذات الطابع الاسطوري المتشع بعبادة الدين ، والمغلف عادة بأطروحواشٍ من التهتك والابتذال السلوكي والخلقي معا . . ولعل هذا هو الذي دعا الى الوقوف في وجه تطور الاشكال المسرحية الاولى بدعوى الدين ، وان كان هدف الحكام الاغراب منها الابقاء على الجو العقلي والنفسي الذي تعيشه الجماهير في حالتها المتدنية . . ويصف العلامة أحمد تيمور في كتابه ( خيال الظل ) حرج صلاح الدين من السماح بعرض خيال الظل الذي وجده في قصور الفاطميين فيقول : « أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعانى ( خيال الظل ) ليريه للقاضى الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ طوى الازار - طى السجل للكتب - اذا المحرك واحد » . . ونخشى ان القاضى الفاضل لو حرمه لاستجاب صلاح الدين . ولكن يبدو أن ( البضاعة ) التي عرضت عليه كانت منتقاة بعناية فأجازها وأن كانت عبارته تحمل الحذر ، واستخراج الموعظة يبطلان كل مخايله . . وقد حدث هذا المنع بالفعل في عهد الظاهر جمعق اذ يذكر ( ابن أبياس ) في الجزء الثانى نقلا عن السخارى في التبر المسبوك أن الظاهر جمعق أمر سنة ٨٥٥ هجرية بإبطال اللعب بخيال الظل وأحرق شخوصه ، وكتب على اللاعبين العهود بأن لا يعودوا اليه . . وجود المحافل الدينية قريية الخروج من المعبد وقريية الشبة بالمسرح موجود عند العرب ، وفي المنطقة العربية كلها - الا ان الجو الدينى العام قبل الاسلام وبعده لم يسمح لهذه المرحلة أن تتطور الى ما بعدها . . كما أن ما أتيج لليونانيين من استقلالية الفرد في تفكيره واعتقاده ومن ادخال الالهة عندهم من مرحلة المعبد الى مرحلة الملحمة التي



تمزج بينهم وبين الانسان تدريجيا ، لم يتح للعبادات العربية القديمة في المنطقة كلها ، وجاء ظهور الاسلام في فترة كادت مكة تصل الى قريب من هذه المرحلة قاضيا تماما على كل فرصة فهددت هذا التطور في منطقتنا . . فقد ظهر المتحفظون أو الحنفاء ، كما ظهر المتمردون على العبادات الوثنية القديمة ، والسماوية الممارسة جميعا ، كما ظهر مجتمع المدينة ، والحكم الجمعي للمدينة ، ولكن ظهور الاسلام أجاب على أسئلة كثيرة أثارها أبناء هذه الفترة ، واستطاع بهذا أن يجمعهم وراء الدين الجديد ، الذي ركز الخير كله في الدين والله ، والشر كله في الكفر والشيطان ، وأبعد تماما أي اصطدام بين الانسان والاله . . ووظف المترسبات الاسطورية القديمة لخدمة الملحمة الدينية والاسلامية التي تعيد رسم البطل المؤيد من السماء ، وتجعل منه الامتداد للابناء الابطال في حمل رسالتهم التوحيدية والمؤمنة . .

## ٢ - مثل ولا مسرح

اذا كان المحفل الديني لم يتطور عند أبناء المنطقة الى مسرح فقد ظهرت محافل أخرى بعيدة عن الدين ، وبعيدة عن الطقوس المعبدية القديم نستطيع أن نقول ان تطورها البطيء المتعثر قد أوجد نوعا من التمثيلية التي تقترب بنا كثيرا من شكل العرض الجماهيري ، ولم نقل المسرحي . . فقد عرف العرب مجالس السمر ، وعرفوا في هذه المجالس القصص الذي يحكي لهم حكايات الماضي وقصص الأولين ، ويروي ابن هشام في السيرة « أن النضر بن الحارث كان من شياطين قريش ، ومن كان يؤذي الرسول صلى الله عليه وسلم » وينصب له العداوة ، وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس ، وأحاديث رستم وأستريار فكان اذا جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلسا فذكر الله وحذر قومه بما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله ، خلفه في مجلسه اذا قام ، ثم قال : أنا والله يامعشر قريش أحسن حديثا منه ، فهلتم الي ، فأنا أحدثكم أحسن من حديثه . . ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم وأستريار » فهذا القصص الذي يتحلق حوله الناس يمثل أول صورة من صور الحكيم الذي يتناول العمل القصصي بما يحيله الى شيء مسموع يستهوي الناس

ويجلب الباهم ، ويجسد لهم الشخصيات والأحداث ، ويسد هذه الحاجة الفنية الملحة للاستمتاع بالعطاء الدرامي الى جوار المتعة الغنائية التي كانوا يجسدون حاجتهم فيها عند الشاعر ، وقد قيل لبعض أصحاب رسول الله : « ماكنتم تتحدثون به اذا خلوتم الى مجالسكم ؟ قال : كنا نتناشد الشعر ، ونتحدث بأخبار جاهليتنا » وهذا الخبر يعني أن القصاص قد لا يكون من المحترفين لفن القص ، كما أنه قد يكون من المحترفين له والعارفين بكيفية وصوله الى عقول وقلوب سامعيه . .

أما الاخبار المعني هنا هو الحكاية عن الأساطير القديمة وأخبار الملوك والابطال فالمسامرات لا تكون بالاخبار العلمي ، أو الاخبار بالحدث ، وانما المسامرة تكون بهذا اللون القصصي الذي عرفه العرب من قديم عن طريق اتصالهم بتراث الشعوب حولهم ، وعن طريق استمرارهم في الاحتفاظ بما ورثوه من حكايات الابطال ، وقصص الشعوب البائدة . . واذا كان الخطيب يحاول منذ العصور الاولى استمالة مستمعيه اليه ، فما بالك بالمسامر وصاحب الحكايات .

وكما كنا عند الشاعر أمام مؤد واحد يواجه جمهوراً أقل أو أكثر ، وكنا أمام المسامر كمؤد واحد يواجه متلقيه ، فنحن هنا أمام مؤد واحد أيضاً يواجه جمهوراً يحاول أن يؤثر عليه بكلماته وإشاراته معا . . وهو ينشئ مادته الكلامية بحيث تعينه على الاداء الصوتي المؤثر الفعال . . الا أن هناك فناً آخر من فنون القول عرف منذ العصر الجاهلي وتميز بالاداء الفردي الذي يزداد قرباً من عالم التمثيل وذلك هو فن المقامة . . ويقول الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه ( خيال الظل ) في ص ٦٠ « لقد جرت العادة عند مؤرخي الأدب العربي أن يتصوروا المقامة من الأنواع القصصية . قد يسردها قصاص ، وقد يدونها أديب ليتذوقها جمهور القراء . والواقع أن المقامة في أصلها أدب تمثيلي ، وأنها من القيام في دار الندوة ابان العصر الجاهلي . . » فهنا محفل ثابت يؤدي فيه المؤدى مقامته بدلا من التنقل بين القبائل والوقوف على مرتفعات الأرض التي يواجه منها جمهوره في حالة الخطب ، أو الشعر وبدلا من التنقل من سامر الى سامر ، ومن تجمع الى تجمع في حالة السمر . . وقد عرفت دار الندوة في الجاهلية واشتهر أمرها ،

ويقول ابن هشام في السيرة النبوية أن الذي أنشأها هو قصي بن كلاب الذي جعل من امارته على مكة ملكا أطاع له به قومه ( فكانت اليه الحجابة والسقاية والرفادة والندوة واللواء ، فحاز شرف مكة كله ) ويقول : « فكان أمره في قومه من قريش في حياته ، ومن بعد موته ، كالدين المتبع لا يعمل بغيره واتخذ لنفسه دار الندوة وجعل بابها الى مسجد الكعبة ، ففيها كانت قريش تقضي أمورها . . » وقال عنها محققو السيرة النبوية في هامش ص ١٢٥ من الجزء الأول : « الندوة : الاجتماع للمشورة والرأي وكانت الدار الذي اتخذها قصي لذلك يقال لها دار الندوة ، وهذه الدار صارت بعد بني عبدالدار الى حكيم بن خرام بن خويلد بن أسد بن العري بن قص ، فباعها في الاسلام بمئة الف درهم وذلك في زمن معاوية ، فلامه معاوية على ذلك وما كان العرب في مكة يعملون شيئا من شئون حياتهم ، الا في هذه الدار ، ومن زواج واتفاق ، واحتفال بفرح ، وحزن . .

ولسنا نعرف كيف كان موقف صاحب المقامة في دار الندوة في العصر الجاهلي ، هل كان ينصب له مجلس خاص ، أم كان يقوم وسط المجلس على شكل بؤرة حلقة ، أم كان الأمر أن يقف في مكانه . . كما أن نصوص المقامات التي كانت تلقى في العصر الجاهلي في دار الندوة لم تصل إلينا لنحكم على نصها : هل هو أقرب الى الخطبة ، أم هل هو أقرب الى الحكاية التي هي عصب السمر الجاهلي الذي كان كما رأينا من نص سابق يعتمد على ( أخبار الجاهلية ) . . ولكن المؤكد أننا أمام جمهور يستمع ، ومؤد يفرد بالاداء أمام هذا الجمهور ، ويقول الدكتور شوقي ضيف تعقيا على المقامة بعد أن أورد المنولوج الطويل ، المكتوب ببنية حرفية تلعب بالألفاظ بما يشوق ويفاجئ ويضحك في وقت واحد : « وهي صورة سيئة للقضاء في عصره . وتتخلل المقامات صورة مختلفة عن حياة الناس المعاصرين له وأطعمتهم وأكسيتهم ، وخرمهم وهوهم وسلوكهم وثقافتهم ، وكل ذلك شاهد ناطق بأن المقامات تمثل حياة المجتمع لعصره خير تمثيل . . » .

وهي خير شاهد. عندنا أيضا أنها كانت البديل عن المسرح في عصر ازدهارها . .

وأن وجود الراوي والبطل . . أو الحاكي والممثل يربط عندنا بين المقامات وبين فنون الحاكي التي عرفتها بلادنا في العصر العباسي وتقوم على الحاكي أو الراوية ، ويقوم بدور المقدم والشارح والمعلق والمخرج . . والمقلد ويقوم بمحاكاة جميع الأدوار وتقريبها للناس .

ولسنا نعرف هل كان مؤدي المقامات ومؤلفها في دار الندوة في الجاهلية يرتجل أم يقرأ من نص مكتوب ، أو يستظهر من نص محفوظ ، وإن كان من المؤكد أن النصوص المدونة عند بديع الزمان والحريري وغيرهما نصوص ثابتة لا تغيير فيها ، ولكننا نرجح أن النصوص الأولى كانت في معظمها مرتجلة أو على الأقل لعب الارتجال فيها دورا ما . . فهذه النصوص أولا لم تصل إلينا ولو كانت مدونة أو على الأقل مستظهرة كالشعر والخطب مثلا لوصلت إلينا على الغالب الأعم . ثم إن هذه النصوص لم تحفظ لنا أسماء فنانيها . . فلا نعرف أحدا من فناني المقامة في دار الندوة في العصر الجاهلي . مما يقطع بأنهم هم ونصوصهم كانوا أقرب إلى العمل المرتجل الذي ينسى بعد الانتهاء منه ، ويتجاهل أمره . . ثم إن طبيعة المؤدى الفرد أمام الجمهور تستلزم نوعا من الانتقاء يحتم عملية الارتجال الفورية أو التعديل ، ولعل أبرز مثل على هذا مؤد فرد أيضا اشتهر في عالمنا العربي ، وقام بدور الممثل الواحد ، وهو الشاعر العربي ، أو مؤدى السيرة الشعبية على الرابة . . والشاعر الشعبي يحفظ النص حقا ويؤديه من حافظة قوية تعينه على ذكر أدق التفاصيل ، ولكنه كمؤد فرد يوقع الجماهير تحت نفوذه ويقع هو بالتالي تحت نفوذ الجماهير ، فهو لا يستطيع أن يتجاهل واقع الجماهير التي يؤدي لها السيرة ، واقع بيئتها ولغتها المحلية وعاداتها الاجتماعية وطبقتها الاجتماعية أيضا ، « وهناك حلقة مباشرة بين هذا النمط - يعني مؤدى السيرة الشعبية - وبين الواقع التاريخي ، ونعني بها ظهور أولئك الرواة المحترفين للقصص وانتشارهم في أرجاء العالم الإسلامي بعد الفتوح ، وكان قوام ما يذيعونه على الناس من الروايات والأخبار ما أستقر في الذاكرة من الأيام المشهورة والعبارات المأثورة والشخصيات المشهورة ، ولم يكن انتاجهم واقعا تاريخيا خالصا ، وإنما كان تاريخيا مشوبا بالقصص أو قصصا يعتمد على بعض وقائع التاريخ ، وتلقت جماهير الشعب ذلك الحشد الهائل من المعارف فانتخبته منه ما يحقق

موقفها وأصبح زادها على الايام . . » ولعل هذا الحكاء كان استثناءا للمسار الجاهلي القديم الذي عرفناه بحكى ( أخبار الجاهلية ) وحكايات أفندريا ورستم ، وغيرها من الموروث الشعبي المتداول عربيا كان أو غير عربي ، والذي أوقف الاسلام مساره ، فعاد يستأنف ظهوره بعد فترة على شكل الحكاء . . ولعل هذا الحكاء كان يوازن بين وظيفتين مشابھتين تعتمدان أيضا على المؤدى الفرد أو الممثل الفرد أولها صاحب الاخبار أو حافظها أو العالم فيها ، وهو غالبا مصدر من المصادر الرئيسية في حكايات الملوك الاقدمين والشعوب البائدة مثل وهب بن منبه وابن اسحاق وكعب الاحبار وعبيد بن شرية الجرهمي . . أما وهب فهو مصدر لأهم ما تبقى لدينا من الموروثات الشعبية القديمة من حكايات شعبية وأخبار عن الشعوب البائدة ، وما تحلف من أساطير الأمكنة في الجزيرة العربية ، ولم يعرف عنه أنه كان محدثا له حلقة أو منبر أو سامر ، ولكن من تلقوا عنه محفوظه من الموروث القولي الشعبي جمعه في كتب الأخبار والتفاسير ، وجمع ابن هشام عنه كتابا أعاد صياغته وتقديمه باسم « التيجان » وهو من أهم المصادر للحكايات الشعبية التي وصلت في مراحل تطورها الى المرحلة الدرامية ، والتي هي من حيث الموضوع صالحة تماما كحدث درامي ، ولا ينقصها الحوار ، وانما ينقصها الصياغة المسرحية وخشبة المسرح ، وهي التي تعثرت ووقفت دونه الا أن الكتاب كان - لا شك - مصدر الكثير من المادة التي ملأت كتب التفاسير وكتب حكايات الانبياء وكتب الاخبار ، ومطالع السير الشعبية ، ومن حوادث الجاهلية ، أو هذه المنطقة التاريخية التي سبقت ظهور الاسلام في شمال الجزيرة وجنوبها على السواء . .

وأما الثاني ابن اسحق ، فلا نعرف له هو الآخر مجالس محدودة أو أماكن بذاتها كان يلقي فيها بأحاديثه ولكننا نعرف أن هذه الأخبار المنتقاة بحس قصصي ممتاز ، قد جمعت في كتاب ( السيرة النبوية ) الذي أعاد ابن هشام كتابته مضيئا اليه ومناقشا لبعض رواياته ، وهذا الكتاب بصورته النهائية يمثل الجهد الاسلامي في إعادة تقديم الموروث القولي القديم بحيث يخلو من كل ما يعرضه للمؤاخذه الاسلامية وبحيث يخدم الفكرة الاسلامية ولا يتناقض معها . . وتصبح البطولة في الجزيرة العربية



حلقات متتابعة ، يخرج البطل ليسلم معنى البطولة للبطل الذي يليه ، حتى تسلم معاني البطولة كلها للرسول عليه السلام الذي يحقق ما هدفت اليه هذه البطولات منذ البدء ، وعملت على تحقيقه ، كل في زمانها ، وكل كخطوة تمهيدية لصقل العقول ، واحياء النفوس ، والقضاء على مظاهر الكفر ، وصولا الى أن تكون الأرض ممهدة للرسالة الاسلامية ، والبطولة معقودة للرسول الكريم . وهذا الكتاب بمجهود الراوي الأول ابن اسحق - والراوي الثاني ابن هشام مصدر هام من مصادر الموروث الشعبي العربي القديم في صورته الاسلامية ، أو في الصورة التي تتحقق منها العبرة التي حققها القرآن الكريم في قصصه . . ويقول وهب بن منبه : « رفع الحديث الى أمير المؤمنين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه أنه قال : حدثوا عن حمير فان في حديثها عبرا » . . ففي هذا النطاق ساق ابن هشام كتابه التيجان ، والسيرة النبوية لابن اسحق . .

أما الثالث والرابع منها وهما كعب الاخبار وعبيد بن شريه ، فقد نقل الكثيرون عنها وامتلاأت كتب الأخبار والتفاسير بما ينقل من روايتها وحافظتها ، وقد روى ابن هشام كتاب الثاني أي عبيد بن شريه ( أخبار ملوك اليمن ) كما روى كتابي وهب وابن اسحق ، وقام في كتاب وهب بما قام به في الكتائين الآخرين من تطويع الموروث الشعبي القديم للمفهوم الاسلامي . إلا أن التاريخ حكى عن مجالس لكليهما .

أما كعب الاخبار فقد تواترت الاخبار عن جلوسه الى معاوية بن أبي سفيان وروايته له ، وقصه للقصص أمامه . .

وإذا كانت بيوت الخلفاء والوزراء قد حلت محل بيت الندوة الجاهلي القديم في وجود المؤدى الفرد ، فان الجماهير نفسها حظيت بمثل هذه الامكانيات والمؤدين ، وذلك في شكل القصص الذين قصوا في المساجد ، اذ كان القصص يجلسون الى الناس بالمسجد أيام الخلفاء الراشدين ، ويذهب الاستاذ أحمد أمين في ( فجر الاسلام ) الى أن هذه القصص وجدت منذ أيام الخليفة عمر بن الخطاب ويقول « روى عن ابن شهاب أن أول من قص في مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم تميم الداري استأذن عن أن يذكر الناس فأبى عليه حتى كان آخر ولايته فأذن له أن يذكر

الناس في يوم الجمعة قبل أن يخرج عمر . فاستأذن تميم عثمان بن عفان فأذن له أن يذكر يومين في الجمعة فكان تميم يفعل ذلك .

وفي رواية أخرى عن الحسن أنه سئل متى أحداث القصص ؟ قال في خلافة عثمان . فسئل : ومن أول من قص ؟ قال : تميم الداري . .

وأيا كان الأمر فقد عاش المتلقي العربي منذ البدء ، أي منذ أقدم عصوره ، وحتى مطلع القرن وهو يجد حاجته الفنية عند المؤدي الفرد سواء عمل بمفرده تماما أم استعان بمساعد أو أكثر .

## خطوات نحو المسرح العربي

### — مصادر درامية —

## ARCHIVE

### ١ — السير الشعبية

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أشرنا في القسم الأول من هذا البحث الى العديد من مصادر المادة الدرامية في موروثنا الشعبي القوي . ولكن هناك في الحقيقة مصادر أساسية تقدم المادة العربية الشعبية التراثية لمن يريد المنبع الذي يستقي منه مايربط المسرح المعاصر بموروثه القديم . . وليست المسألة مسألة المادة القصصية وحسب ، وانما المسألة هي مسألة المضمون الدرامي الذي يعكس طموحات الانسان العربي وآماله وأحلامه أو يرسم الشخصية الموحدة لابن المنطقة العربية في تحركها عبر تاريخها الطويل . وعبر ما مر بها من محن وتجارب وآلام . وقد استوحت بعض الأعمال المسرحية هذه المصادر . بعضها مسرح الحدث واكتفى بهذا ، وبعضها أضاف اليه اسقاطات معاصرة . وبعضها استفاد من الشكل الملحمي لها . والبعض استلهمها ليقدم أعمالا مسرحية متكاملة . . ولكن يظل النبع ثريا دافعا . ويظل الأمر أن هذه المصادر يجب أن تعرف للمتقنين والشداة . ولا يكتفي الامر فيها بالمعرفة الضيقة لعدد محدود ، بل لعلنا نزيد



أن تكون هذه المصادر جزءاً من ثقافة الأمة ، وأساساً من تعريف الشداة الى حقيقة الفيض الشعبي الصادر عن موروثهم الشعبي الثري . . ولعل أهم هذه المصادر وان لم يكن بأقدمها تاريخاً هو السير الشعبية العربية . .

قصصنا الشعبي هو مرآة تتجلى فيها صور هذا الماضي البعيد الذي لازم الاسلام قبيل ظهوره وبعد انتشاره . . ومازال يلزمه حتى يومنا هذا . . يقول فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبي حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التي ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم الاسلامي . فمن منا لا يذكر الشاعر وقد جلس بربابته وحوله الجموع قد احتشدت وهو يستشف الاسماع بموسيقاه الصحراوية الجميلة التي لا تمزقها موجات الأثير .

ونحن في الحقيقة نحتفل بهذا الفرق احتفالاً كبيراً لأننا نذهب الى أن السير الشعبية لعبت دوراً هاماً في الحلول محل المسرح العربي . . وعطلت ظهوره الى أبعد حد . . ويمكننا أن نفهم القضية اذا ما تفهمنا البناء الفني لهذه السير . وهي غالباً ما تسير على نفس النسق الذي حددناه في كتاب ( فن كتابة السيرة الشعبية ) في دراسة تطبيقية على سيرة عنترة بن شداد . .

وقد لاحظنا أن شخصية البطل في السيرة قد مرت في خمس مراحل هي :

- ١ - مرحلة التكوين ٢ - مرحلة الفروسية أو المرحلة التراثية ٣ - المرحلة الاسطورية
- ٤ - المرحلة الملحمية ٥ - مرحلة الامتداد ، وتمثل كل مرحلة من هذه المراحل نقلة هامة في شخصية البطل . وفي بناء قصته ، بحيث نكاد نقول أن هذه المراحل تمثل الجهد الفني الاسلامي الذي طوع هذه الأعمال القصصية لتلائم المضمون الاسلامي لمعنى القصة ، ولتبتعد بالقصة عن مسارها التلقائي من الاسطورة الى الدراما .

وعلى الرغم من دور السيرة الشعبية في ازاحة المسرح قبل أن يبدأ سيرته الفنية في الموروث العربي ، الا أن السير بتغلغلها الحقيقي في نفسيات الجماهير أرسيت هذه الملامح التي ظهرت في أدبنا القصصي بعامة وفي أدبنا المسرحي المعاصر بخاصة .

ومن هذه الظواهر ما تحكم في شخصية البطل . فقد غدا البطل في مواجهة الشرير لا في مواجهة القدر . وأصبحت بهذا النهاية السعيدة شبه غالبية في معظم الأعمال المسرحية العربية ، وحتى حين تكون النهاية فاجعة فهي في مأساويتها اعلان لانتصار قيم الخير على قيم الشر ، وهي فاجعة لان البطل يستحق الجزاء الذي جعله على نفسه حين تنكب طريق الخير وسار في طريق الشر . فليست النهاية المأساوية ضرورة درامية ليحذر الانسان . وانما هي ضرورة حتمية لعقاب الشرير من الانسان . . وقد أتاح هذا الفرصة لظهور البطل ذي اللون الواحد ، فهو اما شرير تماما ، واما خير تماما والفاصل بينهما واضح وحاد وقائم . . حتى لقد تخصص ممثلون معينون في أدوار الشرير وأجادوها ، وأصبحوا يعرفون بها بمجرد ظهورهم على المسرح . . كما أتاح هذا الفرصة لظهور الأعمال المسرحية التي تنهال على بطلها الخير بكل أنواع الفواجع والأضرار . وهو يقابلها بالتسامح والرضى . وفي النهاية ينتصر البطل ويفوز بالبطلية وتسدل الستار وهو نوع محب جدا في الكوميديات حتى اليوم .

النغمة المرتفعة في حوار الشخصيات ، فالشخصيات تدافع عن حق . وهذا الحق هو نفس الحق الذي تدافع عنه الجماهير . فيتحول الحوار في حالات كثيرة الى نوع من الخطب الحماسية التي تلهب حماس المتفرج وتجعل المشاهدة جمعية . والجماهير وحدة متشابهة من حيث التلقي والانفعال . . فليست هناك فرصة أمام المتفرج ليكون وحده مع العمل المسرحي المقدم أمامه فهو يكون وحده الجدار الرابع للمسرح ، ويتحدد انفعاله بالعمل المسرحي بمدى المشاركة الذاتية التي تتم بينه وبين الموضوع ، والمشاهد أو الحوار . بل هو يتحول الى لفظ في حرف تكونه اللهجة الحوارية العالية ذات الطابع الاستهوائي التي انحدرت من نموذج السيرة الشعبية . . فليست المسألة أن المواقف الخلقية والوطنية والدينية تسبب هذا العطاء العالي النبوة . . الخطابي الانجاء ، وانما المسألة أيضا أن طبيعة أداء الفرد أمام الجماعة تفرض نوعا من الاستقطاب بين الممثل الفرد وبين جماهير المشاهدين . فليست هناك فرصة لتعدد منابع العطاء . وبالتالي تعدد ألوان التلقي ودرجاته . بل منبع العطاء واحد ، والتنوع أو التعدد انما يأتي من داخله هو . وأيا كان أتقانه لتقليد الشخصيات المتعددة فهي كلها

تحمل طابعه وأن تكون . وتخرج مدموعة بسيمه وان حاول أن ينوع ، وأن يكون في طبقات صوته أو حركات جسده أو ملامح وجهه . . ومن هنا كان هذا التأثير الذي يجعل التلقي جميعا وبدرجة واحدة . ويحيل المشاهدين الى كتلة تضج بصيحات الاستحسان أو بصيحات الاستهجان معا أو بالتصفيق معا . . ان الأصل في الانشاد والغناء هو الاستهواء الذي يفقد المشاهد ذاتيته . وكذا الأمر بالنسبة للشاعر صاحب الربابة أو الحكواتي . . وقد انعكس هذا التأثير على كثير من أعمالنا المسرحية التي تأثرت بمنهج السيرة وخاصة اذا عاجلت الموضوعات الوعظية أو الموضوعات الوطنية ذات النبرة العالية .

وسنلاحظ أن هذه النغمة المرتفعة في الحوار تلازمها نغمة مرتفعة أيضا في الأحداث ، فأحداث السيرة الشعبية بطبيعتها أحداث ملتزمة . مليئة بأعمال البطولة التي تفوق بعضها مظاهر البطولة العادية . . وهي بالتالي مليئة بأحداث القتال والعراك ، والتي لا بد أن تقود الى القتل وسفك الدماء . . وهذه المواقف بالذات ثبت لدى أصحاب السيرة الشعبية أنها تستهوي جماهير المتلقين فأكثرها منها وأغرقوا فيها ، وشغلوا صفحات عديدة بالوصف المشوق لهذه المواقف القتالية الدامية والتي تنتهي بنشيد المنتصر ، ودموع المهزوم وأقارب القتل وصرعى المعركة . مما يشير الى مسرح الفواجع الذي لقي رواجاً كبيراً في فترة من فترات بدايات المسرح . واشتهر به مسرح يوسف وهبي . ويذكر الدكتور علي الراعي في كتابه السالف الذكر أن المسرح المرثلي ، وهو المسرح الشعبي في هذه المرحلة سخر من هذه المسرحيات بطريقة أو بأخرى ، ثم سخر أيضا من قدرات البطل الجارقة التي تستهوي الناس فيقول في ص ٧٦ عن مسرحية سنبل لمحمد المغربي : وفي سنبل تقوم المعركة قرب النهاية بين كامل واللصوص . فيتصدى كامل لهم ، فينفخ في الواحد منهم مجرد نفخة فيقع قتيلاً ، وبهذه الطريقة يتخلص من خصومه ، ثم يلتفت فيجده سيده الكونت فينفخ في وجهه هو الآخر بحكم الحماس . . فعترة يضرب بسيفه على اليمين فيقتل عشرة ، ثم يضرب بسيفه على الشمال فيقتل عشرة . ويكر وحده على مئة فارس فيهربون من أمامه .

وقد بلغ من تغلغل هذه الشخصيات في نفوس الناس الى الحد الذي جعل منها صفة اشتق منها أكثر من اسم ، ويقول الدكتور فؤاد حسنين علي ومازال لفظ « عنترة » المثل الذي يضرب للشجاعة . كما اشتق الشعب منه كثيرا من المفردات التي تتصل بهذا المعنى من قريب أو بعيد ، فالشخص القوي يدعى ( متعنتر ) والحمل الثقيل الذي لا يقوى على حمله الا من آتى قوة عنترة هو ( حمل متعنتر ) . ولباس النساء الذي يبرز ثدي المرأة ويقويه يسمى ( عنتري ) وأكبر مقبرة عرفت لها أسبوط القديمة هي ( اصطلبل عنتر ) . وأضيف اليه أن حيا كاملا في القاهرة وهو دير السلام كان اسمه ( اصطلبل عنتر ) . وواضح أن الضمير الشعبي رفض صيغة التأنيث للاسم فحولته من عنترة الى عنتر . . وقد أثرت هذه الشخصية تأثيرا كبيرا في تقييم البطولة الجسدية للأبطال وخاصة في المسرحيات الوطنية .

وهذا الموقف الشديد الوضوح لشخصية البطل جعل العروض ذات الطابع التراجيدي عروضاً خطابية بالدرجة الأولى ، تعتمد على أن البطل لا يقهر . وأنه في سبيل الحق والخير من حقه أن يقتل أو يذبح كما يشاء فهو صاحب حق واضح . وصاحب رسالة واضحة أيضا . وحين يبكى الناس على ضحايا مسرحيات يوسف وهبي يصفقون للبطل في نفس الوقت .

قدمت السيرة الشعبية صورا متعددة للتمثيل وللممثل ، وإن لم يكن ميدانه هو المسرح بل هو الحياة نفسها وأحداث المغامرات في أنحاء الوطن العربي ، وفي بلاد الأعداء من عجم وروم وصليبيين أيضا . . ففي سيرة عنترة يتنكر سلال الخيل ويغير من ملابحه وملابسه ولهجته ليدخل الى مضارب القبيلة ويمتال لسرقة الخيل الشهيرة ، وفي سيرة عنترة الحديث عن أكثر من سلال . ولكن السيرة ركزت بالذات على شيبوب ، ومهارته في الخيل والخداع ، والتنكر وتغيير الهيئة والصوت ، وفي سيرة حمزة البهلوان ، يقدم عمر الخطاف نفس الدور ، ويصل به الأمر أن يتنكر هو ومجموعة من أعوانه ، هي هيئة كبير ( الموازيه ) وأعوانه بعد أن يعتقلوهم وهم في طريقهم للاحتفال بالغيروز . . ويلبسون ثيابهم ويخدعون الجميع حتى يخلصوا حمزة من الاسر

والقتل . . ولكننا من سيرة ذات الهممة سنجد البراعة في التنكر تمثل عنصرا هاما من عناصر المغامرة بين صفوف المسلمين أو الروم ويقف السير البطال صورة للمهارة الفائقة التي لا تجاري في تغيير الوجه والشكل والصوت ، وفي اتقان أدوار القساوسة والرهبان ، وكبار قادة الروم . . وفي نفس المستوى تقدم سيرة الظاهر بيبرس شخصيات شيعه جمال الدين وجوان والبرتقش لتضعهم على جانبي جبهة القتال في أعمال التجسس التي تعتمد على التمثيل والتنكر ومهارة تقمص الشخصيات وتبدو آلات التقمص هذه في بعض الأحيان وكأنها هبة ربانية يزود بها الله الأبطال المسلمين ، ليتفوقوا على اعدائهم ، تماما كالسوط الطلسم والسيف المرصود ، وغيرها وفي سيرة الظاهر بيبرس الجزء الثالث عشر يحكي شيعه جمال الدين للملك الصالح عن الهدايا التي قدمها له خادم كتاب الحكيم أيفان ليفوز على جوان يقول : ثم أنه يأمر المؤمنين ناولني جوارب الحيل وقال لي خذ يا شعبان هذا الجورب وأفعل فيه كلما أردت من الأمور الصعاب ، وأعطاني أيضا بدلة للملاعيب والحيل وقد أخبرني الخادم بأن الحكيم جعل لي في كل مكان بدلة أتم بها ما أريد من المناصف والاحتيايل « وجراب الحيل هذا هو الذي سنجده في الهلالية ملكا لأبي زيد الماهر في فنون الاحتيايل والتنكر ، وهو جورب مليء بأدوات كثيرة منها الاصباغ والادھنه والشعور المستعارة والازياء ، وكان يستطيع أن يصبغ جسده سبع صبغات ( ويتبدل في سبع بدلات ) ، ولولا هذا الجورب ما استطاع أن يرتاد لقومه أرض المهاجر في ( الريادة ) وفي التقريبه أيضا . . وكان أبو زيد يتنكر في شخصية الشاعر الجوال أو العبد أو شاعر الربابة أو راهب مسيحي أو درويش أعجمي أو مهرج البلاط . . وأبو زيد في السيرة الهلالية الى جوار فروسيته وشجاعته هو ( أبو الحيل ) أو ( صاحب الحيل والكيد ) أو ( صاحب المكر والكيد ) . . وتسمى هذه المهارات بأنها مهارات الشطارة والعياقة ، وهي أصل من أصول سيرة علي الزبيق الذي هو أحد هؤلاء الشطار والعياق ، بل هو يتفوق عليهم في الخداع والحيل وخاصة التنكر ، فتنكر في زي اليهودية شميصة ، وفي زي الحمامي ، بل وعلى هيئة عدوه صلاح الدين الكلبي أيضا ، وتجاريه في هذه الفنون التمثيلية وليلة المحتالة وزينب النصابة . . والتنكر وتقمص الشخصيات المختلفة يحتاج من الابطال



الى مهارات جسدية ونفسية معينة ، كما أنه يحتاج الى قدر كبير من المعرفة بالعادات والتقاليد للشخصيات المختلفة والازياء المختلفة ، كما أنه لا شك يحتاج الى حصيله ضخمة من معرفة اللغات واللهجات السائدة في كل عصر . . وتحرص السير أن تؤكد أن ابطالها قد حازوا هذه المهارات وهذه المعارف بعد عناء شديد في التحصيل والتعليم . . ولكن هذه الظاهرة ، وتقبل الناس لها كانت تقضي بالطبع الى تقبل التمثيل كعمل مسرحي فني أو ترفيهي . . والشواهد لا تذكر شيئا عن استغلال هذه المواهب في هذا المجال اللهم في حالة ( مهرج الملك ) الذي كان يتنكر فيه معظم الأبطال سواء كان التهريج أمام ملك أم أمام عامة الشعب ، وفي سيرة الزير سالم يتنكر كليب على هيئة مهرج في عرس جليلة بالملك الغاصب ، وتمكن من قتله في حيلة تشبه حيلة حصان طروادة ، وهو نفس الموقف الذي يتكرر في الهلالية مع أبي زيد وملك مصر . . فالمهرج كان الشخصية الوحيدة التي تقدم عروضاً أمام الجماهير ورؤيا يتنكر في زي المهرج بملابسه المضحكة وأصباغ وجهه وألوانها . . وهو الشخصية التي ظلت موجودة تطل علينا في كتب الاخبار ، والحكايات حتى تلعب دورا هاما في بدايات المسرح العربي ، اذ كانت الفقرة التمثيلية الوحيدة في عروض السيرك الى جوار ألعاب الرياضة وأكلة النار ، وتدريب الحيوانات

<http://Archive.org>

تمثل السير الشعبية امتدادا متتاليا لتاريخ الشعب العربي منذ الجاهلية وحتى نهايات العصر المملوكي ، أي منذ البداية داخل الجزيرة العربية ، ثم في منطقة الشام والعراق ثم في مصر والشمال الافريقي كله . .

فالتتابع الزمني قائم . والتوالي الحدثي قائم أيضا . . بحيث أمكننا أن نرتب السير الشعبية هذا الترتيب الذي أنكره بعض الدارسين ، الا أننا نريد من اثباته أن نخرج بأن هذه السير الشعبية تحمل تاريخ الناس في هذه المنطقة ، وهم يتنقلون من عصر الى عصر ، ومن مرحلة الى مرحلة وربما هدف كتاب السيرة الى ابداع تاريخ شعبي يقف الى جوار تاريخ الدول والقواد والوزراء ، الذي حفلت به كتب التاريخ العربي ، وربما أرادوا أن يؤكدوا وحدة هذا الشعب أمام الأحداث ومن قديم الزمان ،



فهم يؤصلون نسب هذا الشعب كما يؤصلون دائما أنساب الأبطال مسافرين في هذا تقليدا عربيا قديما يعنى بالانساب وتقليدا أساسيا كما يريد أن يوحد بين فئات الشعب العربي في مواجهة العدوان المستمر على أراضيه . . ولكننا آخر الأمر أمام تاريخ شعبي يعنى بابرار فئات هذا الشعب ومكونات طبقاته المختلفة ، منذ العصر الجاهلي تلمح الفروق في مواقف القبائل المختلفة كما نلمح سمات التجاوز والفرسان والشعراء والعبيد والصلال والصلوص ، ونكتشف انحياز فئة الى الروم وفئة الى العجم ، ونتحرك في شمال الجزيرة وجنوبها ونجوس كل أنحائها ، لتتعرف على ملامح الفتوة العربية ، كما تبرز أمامنا صورة المرأة جارية وعبدية وسيدة ، وجبوبة ومحبة ، زوجة وعاشقة ، أمينة وخائنة ، أما وابنة في كل طبقات ومكونات مجتمع الجزيرة . . ويحدث نفس الشيء عندما تنتقل مع الاميرة ذات المهمة الى الشام والعراق ، فنحن أمام التحولات التي طرأت على المجتمع العربي بفئاته وطبقاته ، نحن أمام الاديرة ، والروم الوافدين ، والرهبان والقسس ، ونحن أمام مجتمع الذكاء والحيلة يبدأ في البروز الى جوار صورة الفتوة العربية القديمة . . وتزداد أبعاد الشخصية الانسانية تعقدا . . ويزداد تعقد بقية المجتمع اذ يظهر علم الاطباء والعلماء والفقهاء والمسامرين وأصحاب السحر والشعوذة كما تأخذ العلاقات الانسانية طابعا أشد تعقيدا ، سواء في علاقات الحب ، أو علاقات الصداقة ، أو الانتماء الى الوطن والارض والدين . . وتبرز نماذج انسانية لم تكن تراها قبل هذا محصورة الزهاد والرهبان والحصان والجواري المغنيات والطباخين والسياف والمهرجين والعياق والشطار والصلوص ، الذين تزداد صورتهم وضوحا اذا ما انتقلنا الى سيرة الظاهر بيبرس اذ تعمقت صورة الناس العاديين في الأحداث . فلم تعد أمام الأبطال والملوك يحتلون الجزء الأكبر من الأحداث وانما ظهرت صور العاديين من الناس كالحمامي والدلالة والشوبكي والسايس والزيات والعلاف والداية والخابطة والدلالة . . وهي صورة تزداد تأكدا وتعمقا في علي الزينبي الذي تختفي فيه صورة الأبطال والملوك ، لتبرز صورة الأبطال العاديين من الممارسين للحياة اليومية والمهن المعتادة في المدن في هذه المنطقة .

احتفاء السير الشعبية بالعادات والتقاليد جعلها تصف كل الاحتفالات الدينية

والاجتماعية المختلفة كما جعلها تقف وقفة طويلة أمام رسم نماذج الشخصيات الأصلية والدافقة التي أصبح المجتمع الجديد يتكون منها ، كما جعلها تعنى بوصف مظاهر الصدام بين هذه النماذج ، ومظاهر الالتقاء بينها أيضا ، سنحس بمحاولة فنية عالية الدقة في محاولة الجمع لا التفريق . . وفي محاولة الفكاهة الساخرة محل التفريض أو التهجين في الحديث عن مختلف الشخصيات الوافدة . وفي سيرة الظاهر يجمع البطل مجموعة من الرجال يساعدونه في حربه من مختلف الفئات العربية كابراهيم الحوراني من الشام وعبدالله معروف من العراق وشيحه جمال الدين من غزة وعثمان بن الحلبي من مصر . وهو نفسه أعجمي . وملكه الصالح أيوب كردي .

ومن خلال ما حفظته السير الشعبية تعرف الكاتب العربي على أنماط الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد المرعية في تطورها وتحورها الدائم تحت ضغط الأحداث والحروب والهجرات والاحتكاك ، وكذلك تعرف على الأنماط المكونة لهذا المجتمع ، وتقاليد هذه الأنماط ولغاتها وعاداتها ، وركب بعض هذه الأنماط بالسخرية التي ظلت مستمرة حتى أيامنا هذه ، كما التحم التحام التعاطف من بعض الأنماط الأخرى .

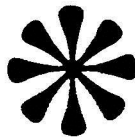
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اهتمام السير الشعبية بوجود مساعد البطل أعطى مساحة واضحة في العمل القصصي للمواقف الضاحكة والطرائف والنوادر التي يغرم بها الشعب العربي غراما كبيرا ، ولو عدت كتب النوادر التي يسردها ابن النديم في الفهرست لدهشت من كثرة الكتب التي الفت عن الاسمار والنوادر والحمقى والمغفلين والبخلاء والشحاذين والطماعين ، بل وظهرت الأمثال التي تدور حول هذه الشخصيات الطريفة ، مثل أحق من هنبقة ، وأطمع بن أشعب ، وأيخل من مادر .

والمسألة ليست مسألة شخصيات ضاحكة ومضحكة كجحا أو أبو النواس في صورته في الحواديث الشعبية ، وانما المسألة هي القدرة على خلق المواقف الضاحكة والقدرة على أجراء الحوار اللاذع بالسخرية والحافل بأنواع الحيل التي تستثير الضحك وخلق جو من المرح وسط عبوس المعارك وجدية معنى الموت في مغامرات السير الدامية

والمتهبة بالمآسي والفواجع . . فكأنها الوجه المقابل لمعنى الجدية التي يمارسها أبطال السيرة . وكأنها في نفس الوقت مجال التفريغ ، وأحداث الراحة لدى المتلقي لتستعد نفسه لاستئناف الاستماع الى الأحداث الجادة .

ولو كان مسار التذوق للسير الشعبية لم يتوقف لأمكن أن تخلق اللغة المسرحية المثالية وهي التي نجحت عند شاعر الرابة وفي بابات خيال الظل ، ثم تردت بعد هذا الى العاميات الضيقة ، أو الفصحى البعيدة عن متناول عامة المتلقين . . واستمرار الاغراق في استعمال العاميات المحلية سيؤدي الى محلبة الأعمال المسرحية ، وسيكون عامل هدم في بناء الشخصية القومية التي نجحت السير الشعبية في بنائها من الناحية الفنية ، لغويا وموضوعيا وقوميا على السواء . . وقد قامت السير الشعبية بعملية التطوع اللغوي .



# الطحود إلى قمّة النهر

شعر/ علي الأمارة



ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من عشرة أعوامٍ  
أغرقُ فيكَ  
وأبحث عن شاطئك الثالث  
أغرقُ فيكَ

بعيدا عنك

قريبا منك

وأفتش في صحراء الحب

عن نهرٍ منبعه القلب

عن صوتٍ يمتد من الأعماق

يصعد . . يصعدُ

حتى قمةٍ مائك

يعلن أسرار الغرقى

فِيكَ  
لا تكفيني عشرة أعوام  
أتكفيكَ  
أم نبقى . . . .  
تحفيني في القاع  
وتطلب مني أن . .  
من يملك أن يخفي نهرًا  
حتى أخفيكَ  
عشرة أعوام لا تكفي  
فالغور عميق  
وطينُ القاع تثبت بالأسرار  
وتطلب مني أن . . . .  
مَنْ يَمْلِكُ أَنْ يَنْزِعَ سِرًا مِنْ طِينِ  
عشرة أعوام لا تكفي  
فجبالُ الموتِ  
أقصر من أن توصل للقامة هذا الصوت  
أو هُنَّ مِنْ أَنْ تَتَسَلَّقَهَا الْأَسْرَارُ  
فامنحني موتًا أكبر من هذا الموت  
أطول عمرًا من عشرة أعوام  
فهذا الموتُ صبي  
لا يفقه حكمة أن يغرق فيكَ الشعراء  
حدّد لي شكل الموت  
ففي لجة هذا الماء

يتغير شكل الأشياء !

\* \* \*

وأراك

شابَّ الرأسُ وما شابَّ القلبُ

لكنَّ كتابَ العمر

هاجمهُ الماءُ

وفرَّ الحبرُ من الأوراقِ

وتراني

شابَّ القلبُ وما شابَّ الرأسُ

لكني لن أكتب قصة عمري

مادامَ الحبرُ : الماء !!

وأرانا

شابَّ الرأسُ وشابَّ القلبُ

لا ينحسرُ الماءُ

ولا شاطئك الثالث يبدو

لكنك لا تأبه !

تجري

أصرخُ . . .

أصرخُ في غورك

وفمي يملأه الماءُ

من يسمعُ أصواتَ الغرقى غيرُ النهر

لا تأبه !!

تجري



صمتك يجلدُ صوتي  
يجلدني  
فأرى موتا  
شجرا ينمو تحت الماء  
شجرا يمشي تحت الماء  
وأرى طعنات الماء تلاحقني  
يتوزع في القاع دمي  
ممتلئا بالصوت - الأسرار  
يركض نحو الأشجار  
يتشبث بالنسغ الصاعد للقمّة  
قد يصبح جبري ماء  
لكن دمي  
لن يصبح ماء !!



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



# المقنَّبِسُ

في اللغة  
والنحو  
والأدب

ARCHIVE  
الجملة السابعة عشرة

خالد  
سعود  
الزبيد



١٤٧ - كيف تتخلَّق العادات :

قال ابن طباطبا في كتابه المسمى ( الفخري ) :

حدثني الملكُ إمامُ الدين يحيى بنُ الافتخاري ، رضي الله عنه ، قال : أذكرُ

ونحن بقزوينَ إذا جاء الليلُ جعلنا جميع ما لنا من أثاث وقُماش ورحل في سراديب لنا في دورنا غامضةً خفيةً ، ولا نترك على وجه الأرض شيئاً خوفاً من كبسات الملاحدة ، فإذا أصبحنا أخرجنا أقمشتنا ، فإذا جاء الليل فعلنا كذلك ، ولأجل ذلك كثر حمل القزوانة للسكاكين وكثر حملهم للسلاح .

#### ١٤٨ - أَفَاطَمَ لَوْ شَهِدَتْ بَيْطَنَ خَبْتٍ :

نَسَبَ ( الهمذانيُّ ) هذه القصيدةَ لمن سماه ( بِشْرَ بْنَ عَوَانَةَ الْعَبْدِي ) ، وهو أول من أذاعها وأشاعها في مقاماته وفيما رُوِيَ عنه من حديث ، وهي عنده في المقامات خمسةً وعشرون بيتاً ، ونشرها بعد مائة عام تقريباً ( ابنُ الشجريُّ ) في الأمالي الشجرية في سبعة عشر بيتاً ، وامتدحها وقَدَّمَ لها بقوله :

قِيلَ إِنَّ أَجْوَدَ شَعْرِ قَيْلٍ فِي لِقَاءِ الْأَسَدِ مِنَ الشَّعْرِ الْقَدِيمِ هَذِهِ الْقَصِيدَةُ ، وَقَاتِلَهَا ( بَشْرُ بْنُ عَوَانَةَ الْأَسَدِي ) أَنْشَدْنَاهَا الْقَاضِي أَبُو يُوْسُفَ مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ السَّلَامِ الْقَزْوِينِي وَقَالَ أَنْشَدْنَاهَا خَالِي أَبُو الْفَضْلِ بَدِيعُ الزَّمَانِ الْهَمْدَانِي .

فالشاعر في رواية ( ابنُ الشجري ) هو ( بَشْرُ بْنُ عَوَانَةَ الْأَسَدِي ) لا ( العبدي ) ، ويسند ( ابنُ الشجري ) الحديث إلى ابنِ أَخْتِ الْهَمْدَانِي عَنْ الْهَمْدَانِي نَفْسِهِ . ويروى ( الدميري ) ستة عشر بيتاً منها ، بعد أربعمائة عام في كتابه ( حياة الحيوان الكبرى ) ويطلق الـدميريُّ على الشاعر اسم ( بَشْرُ بْنُ أَبِي عَوَانَةَ ) .

لقد اختلفوا في اسم أبيه واسم قبيلته ثم اختلفوا في نسبة القصيدة إليه ، فنسبها الشيخُ الامام ( محمد عبده ) نقلاً عن بعض الرواة إلى ( عمرو بن معد يكرب ) كما سيأتي ، وتلاه ( محي الدين عبد الحميد ) وردّد نفس مقالة الشيخ الامام .

وأقول : إننا لسنا نعرف عن ( بَشْرٍ ) هذا شيئاً . ولسنا نعرف عن قصيدته هذه شيئاً قبل أن ينشرها الهمداني . ويظن بعض المعاصرين أن القصيدة من وضع

( بديع الزمان الهمذاني ) أوردتها في مقاماته ، ونسبها إلى بشر . وقد حاك حولها قصة سنورها مع القصيدة تامة غير منقوصة . والشيخ الامام ( محمد عبده ) هو أول من شرح مقامات الهمذاني وحققها كما نعتقد ، وطُبِعَ شَرْحُهُ في بيروت في المطبعة الكاثوليكية عام ١٨٨٩ م .

قال الشيخ في تعليقه :

وقد نسب بعض الرواة هذه الايات لعمر بن معدى كرب كتب بها الى أخته كبشة وكان اسم ابنة عمه لميس ويقول فيها :

تظن لميس إنّ الليث مثلي وأقوى همةً وأشدّ صبرا  
لقد خابت ظنونُ لميسَ فيه وأضحى البرُّ خالي منه صَفْرا

ومطلع القصيدة على زعم هؤلاء الرواة :

أكبشة لو شهدت بيطن جب وقد لاقى الهزبر اخاك عمرا

والصحيح أن الواقعتين مختلفتان فَوَقَعَ بينهما الاشتباه وخالطتا احدهما بالأخرى وقد حصل توارُدُ الخاطر بين الشاعرين في بعض الأيات فقط .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولم يصف ( محي الدين ) رحمه الله شيئا . ولسنا نعلم من أي مصدر استقى الرجلان أبيات عمرو . فهما لم يشيرا إلى مصدرهما . ولم يُطْلَعَا على مواضع نقلهما . ولا ندري مَنْ ذلك الراوي الذي خَلَطَ بين القصيدتين ؟ ولا نعرف قصيدة تُنسَبُ لعمر بهذا الوزن وهذا الروي والقافية عند القدماء المحققين . وقد قام ( مطاع الطرايشي ) بجمع أشعار عمرو بن معد يكرب وسبقه ( هاشم الطعان ) بنفس العمل بأربع سنوات ، وقام بجمع اللغة العربية بدمشق بطبع ديوان عمرو بتحقيق مطاع الطرايشي . وقد فَصَلَ الأستاذ الطرايشي ما هو خالص من شعر عمرو عما هو مصنوع أو منسوب اليه . وجاء بقصيدة بشر نقلها عن مقامات البديع الهمذاني ، وقال : إنّ القصيدة من صنع البديع ، لكنه اعتمد في نسبتها إلى عمرو على ما ذكره الشيخان : محمد عبده ومحي الدين عبد الحميد في حاشيتهما تعليقا

على المقامة البشرية كما بسطنا القول من قبل .

ولست أستبعد أن تكون القصيدة كلها مخلوقة مصنوعة ، ولست أستبعد أن يكون ( بشر بن عوانة أو ابن أبي عوانة ) شخصية وهمية لا وجود لها وليس لها حقيقة ، فهو من صنع الهمذاني نفسه أو من صنع القصاصين الشعبيين من قبل الهمذاني ، نسبوا القصيدة إلى عمرو مرة وإلى بشر مرة أخرى . واستعار الهمذاني من هؤلاء القصاصين الشاعر الوهمي والقصة ، وأضاف أبياتاً من الشعر إلى القصيدة بعد أن نقّحها ، وأضاف إلى الحكاية قليلاً من خياله ومن بيانه . وكثيراً ما يفعل الهمذاني في مقاماته مثل هذا الصنيع . ويقول مارون عبود : إذا فتشنا مقاماته الإحدى والخمسين رأينا في الكثير منها أشياء أخذها ( البديع ) من عند غيره ، وجلاها وأبرزها بأسلوبه المصنوع فصارت كأنها له .

فكل ما في القصة يؤكد أنها من خلق القصاصين ومن موضوعات الرواة الشعبيين . فهي من متوارث الناس والمأثورات الشعبية ، وإنها لمن تحقّق يجدها من خالص صناعتهم ومن نسيج بضاعتهم ، وجاء الهمذاني فأضاف إلى الأسطورة ما أضاف وحذف ما حذف . وغدّي حواشيها وطرّز مابنيها بعبارة المؤنقة وألفاظه المورقة . وهي في مقاماته خمسة وعشرون بيتاً وهي كما رواها ( ابن الشجري ) عن ابن اخته عنه يرويها سبعة عشر بيتاً مع اختلاف في الألفاظ يسير . وإن في نسبتها إلى ( الهمذاني ) شكاً لست أدفعه عن نفسي ولا أمنعه ، ولولا ما ذكره ابن الشجري رحمه الله رواية عن ابن أخت الهمذاني لقلت : إن المقامة كلها موضوعة مصنوعة منسوبة إلى الهمذاني ، وإن الهمذاني منها بريء . فلقد قال الشيخ الامام في مقدمته : ( وقد قالوا : إنه أنشأ من المقامات زهاء أربعمائة ، لكن لم يظفر الناس منها اليوم بغير عدد قليل ينيف على الخمسين . طبع مجموعته في الاستانة العلية ، وهو على نزارته غزير الفوائد ، كثير الفرائد . جمّ الفنون . متصرف في شتى من الشؤون . يستفيد منه العليم . ويهتدي به الناشيء في التعليم ، غير أن الانتفاع به كان عسيراً لسببين : الأول ما عاث به النساخ في ألفاظه من تحريف يُفسد المبني .

ويعبّر المعنى . وزيادة تضر بالأصول . وتذهب بالذهن عن المعقول . ونقص يهزّ الأساليب . وينقص ببيان التراكيب . فالناظر فيه إن كان ضعيفاً ضلّ أو حار . وإن كان عريفاً لم يأمن العثار . والوجه الثاني : غرابة بعض كلماته ، وخفاء كثير من إشاراته . وغموض في تأليف عباراته . . . ) وقد ترك الشيخ الامام المقامة الشامية وأغفل بعض المقامة الرصافية وكلمات من مقامات أخرى وأشار الى ذلك في مواضعه . وكذلك فعل ( محي الدين ) . وبلغ مجموع ما انتقياه من المقامات إحدى وخمسين مقامة . ولعل هذا ما جعل الأقدمين يحترزون ويحتاطون فلم نعثر على شرح للمقامات يؤثّر عنهم . ورأينا ما حظيت به مقامات ( الحريري ) من مديح وإطراء ، وما نالته من موقعٍ عظيمٍ في نفوس الشارحين والمعلقين لصحة نسبتها جميعها إليه .

إذن لقد أضاف النساخ شيئاً كثيراً من القصص والمجالس إلى مقامات الهمداني على مرّ العصور وتعاقب الأيام مما جعل نسبة كثير من هذه المقامات إليه موضع شك . أما ما كان صحيح النسبة إليه فقد حكينا لكم ما قاله مارون عبود عنه آنفاً ، وليس هذا موقع دراسة لمقاماته كلّها ، ولكن دفعنا إلى هذا الفضول من القول رغبةً بالتقصي من أجل تنوير القاريء بقصة من قصص التراث ليرى كيف استطاع المتقدمون أن يوظفوها في نثرهم الفني الرفيع . فينسج على هذا المنوال في قصصه ومسرحياته ودراساته الشعبية .

وهذي هي ( المقامة البشرية ) وهي المقامة الحادية والخمسون ، آخر مقامات الهمداني كما سطرها الشيخان مما كان صحيح النسبة إليه . نورد هذه المقامة تامة لنطلع على القصة والقصيدة . قال الهمداني رحمه الله :

حَدَّثَنَا عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ : كَانَ بَشْرُ بْنُ عَوَانَةَ الْعَبْدِيُّ صَعْلُوكَا<sup>(١)</sup> فَأَغَارَ عَلَى رَكَبٍ فِيهِمْ امْرَأَةً جَمِيلَةً فَتَزَوَّجَ بِهَا وَقَالَ : مَا رَأَيْتُ كَالْيَوْمِ<sup>(٢)</sup> . فَقَالَتْ :

أَعْجَبَ بِبَشْرًا حَوْرًا فِي عَيْنِي      وَسَاعِدٌ أَبْيَضُ كَاللُّجَيْنِ<sup>(٣)</sup>  
وَدُونَهُ مَسْرَحَ طَرْفِ الْعَيْنِ      خَمَصَانَةٌ تَرْفُلُ فِي حَجَلَيْنِ<sup>(٣)</sup>



أَحْسَنُ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ      لَوْ ضَمَّ بَشَرٌ بَيْنَهَا وَبَيْنِي  
أَدَامَ هَجْرِي وَأَطَالَ بَيْنِي      وَلَوْ يَقِيسُ رَيْنَهَا بِرَيْنِي<sup>(٤)</sup>  
لَأَسْفَرَ الصُّبْحُ لَدِي عَيْنَيْنِ

قال بشرٌ : ويحك من عنت<sup>(٥)</sup> . فقالت بنتُ عمك فاطمة فقال : أهي من  
الحسن بحيثُ وصفتُ . قالت : وأزِيدُ وأكثرُ . فأنشأ يقول :

وَيَحَاكِ يَا ذَاتَ الثَّنَايَا الْبِيضِ      مَا خِلْتُنِي مِنْكَ بِمُسْتَعِيزِ  
فَالآنَ إِذَا لَوَحَتْ بِالْتَعْرِيزِ      خَلَوْتَ جَوًّا فَاصْفِرِي وَبِيضِي  
لَا ضَمَّ جَفْنَايَ عَلَى تَغْمِيزِ      مَا لَمْ أَشُلْ عِرْضِي مِنَ الْحُضِيِّضِ  
فَقَالَتْ :

كَمْ خَاطِبٍ فِي أَمْرَهَا الْحَا      وَهِيَ إِلَيْكَ ابْنَةُ عَمِّ لِحَا<sup>(٦)</sup>  
ثم أرسل إلى عمه يخطب ابنته . ومنعه العم أمنيته . فآلى ألا يرعى على أحد  
منهم إن لم يزوجه ابنته<sup>(٧)</sup> . ثم كثرت مضراته فيهم . واتصلت معرفته اليهم .  
فاجتمع رجال الحي إلى عمه وقالوا : كف عنا مجنونك فقال : لا تلبسوني عارا  
وأملونني حتى أهلكه ببعض الحيل . فقالوا : أنت وذاك . ثم قال له عمه : إني  
آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهرا ولا أرضاها إلا من نوق  
خزاعة . وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الاسد  
لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسدٌ يسمى اذا وحية تدعى  
شجاعا يقول فيهما قائلهم :

أَفَتَكُ مِنْ دَاذٍ وَمِنْ شُجَاعٍ      إِنْ يَكُ دَاذٌ سَيِّدَ السَّبَاعِ  
فَإِنَّهَا سَيِّدَةُ الْأَفَاعِي

ثم إن بشرا سلك ذلك الطريق فما نَصَفَهُ<sup>(٨)</sup> حتى لقي الأسدَ وَقَمَصَ مُهْرَهُ  
فنزَلَ وعقره ثم اخترط سيفه إلى الأسد وأعرضه وقطعه ثم كتب بدم الاسد على  
قميصه إلى ابنة عمه :

أَفَاطِمَ لَوْ شَهِدْتَ بِيَطْنَ خَبْتِ  
 إِذْنٍ لِرَأَيْتِ لَيْثاً رَامَ لَيْثاً  
 تَبْهَنْسَ إِذْ تَقَاعَسَ عَنْهُ مُهْرِي  
 أَنْلَ قَدَمِي ظَهَرَ الْأَرْضَ إِنِّي  
 وَقَلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَى نَصَالاً  
 يَكْفُكِفَ غِيلَةَ أَحَدَى يَدَيْهِ  
 يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ  
 وَفِي يُمْنَايَ مَاضِي الْحَدِّ أَبْقَى  
 أَلَمْ يَبْلُغْكَ مَا فَعَلْتُ ظَبَاءُ  
 وَقَلْبِي مِثْلُ قَلْبِكَ لَيْسَ يَخْشَى  
 وَأَنْتَ تَرَوْمُ لِلْأَشْبَالِ قُوتاً  
 فَفِيمَ تَسُومُ مِثْلِي أَنْ يُوَلِّي  
 نَصَحْتِكَ فَالْتَمَسْ يَالَيْثُ غَيْرِي  
 فَلَمَّا ظَنَّ أَنَّ الْغُثَّ نَصَحِي  
 مَشَى وَمَشَيْتُ مِنْ أَسَدَيْنِ رَامَا  
 هَزَزْتُ لَهُ الْحَسَامَ فَخَلْتُ أَنِّي  
 وَجَدْتُ لَهُ بِجَائِشَةٍ رَاهَا  
 وَاطْلَقْتُ الْمَهْتَدَ مِنْ يَمِينِي  
 بِضَرْبَةِ فِصْلِ تَرَكْتُهُ شَفْعاً  
 فَخَرَّ مُضْرجاً بِدَمٍ كَأَنِّي  
 وَقَلْتُ لَهُ يَمِزُّ عَلَيَّ أَنِّي  
 وَلَكِنْ رُمْتُ شَيْئاً لَمْ يَرْمُهُ  
 تُحَاوَلُ أَنْ تُعَلِّمَنِي فَرَاراً  
 فَلَا تَجْزَعُ فَقَدْ لَاقَيْتَ حُرّاً  
 فَإِنْ تَكُ قَدْ قُتِلْتَ فَلَيْسَ عَاراً

وَقَدْ لَاقَى الْهَزْبِرُ أَخَاكَ بِشِراً (١٠)  
 هِزْبِرًا أَغْلِبَاءً لَاقَى هِزْبِرًا (١١)  
 مُحَاذِرَةً فَقُلْتُ عُقِرْتُ مُهْرًا (١٢)  
 رَأَيْتُ الْأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرًا (١٣)  
 مُحَدَّدَةً وَوَجْهًا مُكْفَهَرًا (١٤)  
 وَيَسِطُ لِلْوُثُوبِ عَلَيَّ أُخْرَى (١٥)  
 وَبِاللَّحَظَاتِ تَحْسِبُهُنَّ جَمْرًا (١٦)  
 بِمَضْرِبِهِ قِرَاعُ الْخُطْبِ أَثَرًا (١٧)  
 بِكَاطِمَةٍ غَدَاةٍ لَقِيتُ عَمْرًا (١٨)  
 مُصَاوِلَةً فَكَيْفَ يَخَافُ دَعْرًا (١٩)  
 وَأَطْلُبُ لَابِنَةَ الْأَعْمَامِ مَهْرًا (٢٠)  
 وَيَجْعَلُ فِي يَدِيكَ النَّفْسَ قَسْرًا (٢١)  
 طَعَاماً إِنْ لَحْمِي كَانَ مُرًّا (٢٢)  
 وَخَالَفَنِي كَأَنِّي قُلْتُ هُجْرًا (٢٣)  
 مَرَاماً كَانَ إِذْ طَلَبَاهُ وَعَرًّا (٢٤)  
 شَقَقْتُ بِهِ لَدَى الظُّلَمَاءِ فَجْرًا (٢٥)  
 لَمَنْ كَذَبْتَهُ مَا مَتَّعُهُ غَدْرًا (٢٦)  
 فَقَدَّ لَهُ مِنَ الْأَضْلَاعِ عَشْرًا (٢٧)  
 وَكَانَ كَأَنَّهُ الْجِلْمُودُ وَتَرًّا (٢٨)  
 هَدَمْتُ بِهِ بِنَاءً مُشْمَخَرًا (٢٩)  
 قَتَلْتُ مَنَاسِبِي جِلْدًا وَفَخْرًا (٣٠)  
 سَوَاكَ فَلَمْ أَطِقْ يَا لَيْثُ صَبْرًا (٣١)  
 لَعَمْرُ أَبِيكَ قَدْ حَاوَلْتَ نُكْرًا (٣٢)  
 يُحَاذِرُ أَنْ يَعَابَ فَمَتَ حَرًّا (٣٣)  
 فَقَدْ لَاقَيْتَ ذَا طَرَفَيْنِ حُرًّا (٣٤)

فلما بلغت الابيات عمه ندم على ما منعه تزويجها (٣٥) وخشي ان تغتاله الحية فقام في أثره وبلغه وقد ملكته سورة الحية (٣٦) . فلما رأى عمه أخذته حمية الجاهلية فجعل يده في فم الحية وحكم سيفه فيها فقال :

بِشْرٍ إِلَى الْمَجْدِ بَعِيدُ هُمُ لَمَّا رَأَهُ بِالْعَرَاءِ عَمُّهُ (٣٧)  
قَدْ ثَكَلَتْهُ نَفْسُهُ وَأُمُّهُ جَاشَتْ بِهِ جَائِشَةٌ تَهْمُهُ (٣٨)  
قَامَ إِلَى ابْنٍ لَلْفَلَا يَوْمُهُ فَنَابَ فِيهِ يَدُهُ وَكُمُّهُ (٣٩)  
وَنَفْسُهُ نَفْسِي وَسَمِّي سَمُّهُ (٤٠)

فلما قتل الحية قال عمه : إني عَرَضْتُكَ طَمَعاً في أمر قد ثنى الله عناني عنه فارجع لأزواجك ابنتي . فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخرا حتى طلع أمرد كشق القمر على فرسه مدججا في سلاحه . فقال بشر : يا عَمُّ إني أسمع حسَّ صيدٍ . وخرج فإذا بغلام على قيد (٤١) فقال : ثكلتك أُمُّكَ يا بشر أن قتلت دودةً وبهيمةً تملأ ماضِعَيْكَ فخرا (٤٢) . أنت في أمان إن سَلَمْتَ عمك . فقال بشر : من أنت لا أم لك . قال : اليوم الأسود والموت الأحمر . فقال بشر : ثكلتك من سَلَحَتِكَ . فقال يا بشرُ وَمَنْ سَلَحَتِكَ . وكركل واحد منهما على صاحبه . فلم يتمكن بشر منه وأمكن الغلام عشرون طعنةً في كَلْبَةِ بشر كلَّما مَسَّهُ شَبَابُ السَّيِّانِ حماهُ عن بدنه إبقاء عليه . ثم قال : يا بشرُ كيف ترى أليس لو أردت لأطعمتك أنيابَ الرمح . ثم ألقي رمحه واستل سيفه فضرب بشرا عشرين ضربة بعرض السيف ولم يتمكن بشر من واحدة . ثم قال : يا بشر سلم عمك واذهب في أمان . قال : نعم ولكن بشرطة أن تقول لي من أنت . فقال : أنا ابْنُكَ . فقال : يا سبحان الله ما قَارَنْتُ عَقِيلَةً قط (٤٣) فأنتي لهذه المنحة . فقال : أنا ابْنُ المرأة التي دَلَّتْكَ على ابنة عمك فقال بشر

تلكُ العَصَا من هذهِ العَصِيَّةِ هَلْ تَلِدُ الحَيَّةُ إِلَّا الحَيَّةَ

وحلف لا ركب حصانا ولا تزوج حصانا (٤٤) . ثم زوج ابنة عمه لابنه .

١٤٩ - كروية الأرض عند ابن حزم -

جاء في الجزء الثاني من كتاب ( الفصل في الملل والأهواء والنحل ) لابن حزم

رحمه الله قوله : -

( قال أبو محمد رضي الله عنه ) : وهذا حين نأخذ إن شاء الله تعالى في ذكر بعض ما اعترضوا به وذلك أنهم قالوا إن البراهين قد صحت بأن الأرض كروية والعمامة تقول غير ذلك وجوابنا وبالله تعالى التوفيق أن أحدا من أئمة المسلمين المستحقين لاسم الامامة بالعلم رضي الله عنهم لم ينكروا تكوير الأرض ولا يُحفظ لأحد منهم في دفعه كلمة بل البراهين من القرآن والسنة قد جاءت بتكويرها قال الله عز وجل : ﴿ يَكُونُ اللَّيْلُ عَلَى النَّهَارِ وَيَكُونُ النَّهَارُ عَلَى اللَّيْلِ ﴾ وهذا أوضح بيان في تكوير بعضها على بعض مأخوذ من كَوِّرَ العمامة وهو إدارتها - وهذا نص على تكوير الأرض ودوران الشمس كذلك ، وهي التي يكون ضوء النهار بإشراقها وظلمة الليل بمغيبها وهي آية النهار بنص القرآن قال تعالى : ﴿ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مَبْصُرَةً ﴾ ، فيقال لمن أنكروا ما جهل من ذلك من العامة : أليس إنما افترض الله عز وجل علينا أن نصلي الظهر إذا زالت الشمس فلا بد من نعم ، فيسألون ، عن معنى زوال الشمس فلا بد من أنه إنما هو انتقال الشمس عن مقابلة من قابل بوجهه القرص واستقبل بوجهه وأنفه وسط المسافة التي بين موضع طلوع الشمس وبين موضع غروبها في كل زمان وكل مكان وأخذها إلى جهة حاجبه الذي يلي موضع غروب الشمس وذلك إنما هو في أول النصف الثاني من النهار وقد علمنا أن المدائن من معمور الأرض آخذة على أديمها من مشرق إلى مغرب ومن جنوب إلى شمال ، فيلزم من قال إن الأرض منتصبة الأعلى غير مكورة أن كل من كان ساكناً في أول المشرق أن يصلي الظهر في أول النهار ضرورة ، ولا بد إثر صلاة الصبح بيسير ، لأن الشمس بلا شك تزول عن مقابلة ما بين حاجبي كل واحد منهم في أول النهار ضرورة ولا بد أن كان الأمر على ما تقولون ولا يحل لمسلم أن يقول إن صلاة الظهر تجوز أن تصلى قبل نصف النهار ويلزمهم أيضاً أن من كان ساكناً في آخر المغرب أن الشمس لا تزول عن مقابلة ما بين حاجبي كل واحد منهم إلا في آخر النهار فلا يصلون الظهر إلا في وقت لا يتسع لصلاة العصر حتى تغرب الشمس . وهذا خارج عن حكم دين الاسلام وأما من قال بتكويرها فإن كل من على

ظهر الأرض لا يصلح الظهر إلا إثر انتصاف نهاره أبداً على كل حال وفي كل زمان وفي كل مكان وهذا بين .

١٥٠ - وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ : -

ولتأكيد قوله في الفقرة السابقة في بيان كروية الأرض قال ابن حزم رحمه الله : -

( قال أبو محمد رضي الله عنه ) : وذكروا أيضاً قول الله عز وجل عن ذي القرنين : ﴿ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ ﴾ وقرأ أيضاً حامية .

( قال أبو محمد رضي الله عنه ) : وهذا هو الحق بلا شك وذو القرنين هو كان في العين الحمئة الحامية حمئة من حماتها حامية من استحرارها كما تقول رأيتك في البحر تريد أنك إذ رأيته كنت أنت في البحر وبرهان هذا أن مغرب الشمس لا يجهل مقدار عظيم مساحته إلا جاهل ومقدار ما بين أول مغربها الشتوي إذا كانت من آخر رأس الجدي إلى آخر مغربها الصيفي إذا كانت من رأس السرطان مرئي مشاهد ومقداره ثمان وأربعون درجة من الفلك وهو يوازي من الأرض كلها بالبرهان الهندسي أقل من مقدار السدس يكون من الأميال نحو ثلاثة آلاف ميل ونيف وهذه المساحة لا يقع عليها في اللغة اسم عين البتة لاسيما أن تكون عيناً حمئة حامية وباللغة العربية خوطبنا فلما تيقنا أنها عين باخبار الله عز وجل الصادق الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه علمنا يقيناً أن ذا القرنين انتهى به السير في الجهة التي مشى فيها من المغارب إلى العين المذكورة وانقطع له إمكان المشي بعدها لاعتراض البحار له هنالك وقد علمنا بالضرورة أن ذا القرنين وغيره من الناس ليس يشغل من الأرض إلا مقدار مساحة جسمه فقط قائماً أو قاعداً أو مضطجعا ومن هذه صفته يجوز أن يحيط بصره من الأرض بمقدار مكان المغارب كلها لو كان مغيبها في عين من الأرض كما يظن أهل الجهل ولا بد من أن يلقي خط بصره من حدة الأرض أو من نشر من انشازها ما يمنع الخط من التماذي إلى أن يقول قائل إن تلك العين هي البحر فلا يجوز أن يسمى البحر في اللغة عيناً حمئة ولا حامية وقد أخبر الله عز وجل أن الشمس تسبح في الفلك وأنها إنما هي من الفلك سراج وقول الله تعالى هو الصدق الذي لا يجوز أن يختلف ولا يتناقض فلو



غابت في عين في الأرض كما يظن أهل الجهل أو في البحر لكانت الشمس قد زالت عن السماء وخرجت عن الفلك وهذا هو الباطل المخالف لكلام الله عز وجل حقاً نعوذ بالله من ذلك فصح يقينا بلاشك أن ذا القرنين كان هو في العين الحمئة الحامية حين انتهى إلى آخر البر في المغرب وبالله التوفيق لاسيما مع مقام البرهان عليه من أن جرم الشمس أكبر من جرم الأرض وبالله تعالى التوفيق وبرهان آخر قاطع وهو قول الله عز وجل : ﴿ وجدها تغرب في عين حامية ﴾ وقرى حمئة . ووجد عندها قوماً . فصح ضرورة أنه وجد القوم عند العين لا عند الشمس .

## الهوامش : -

- ١ - الصعلوك : اللص والفقير : قال الشيخ الامام : والفقر كثيرا ما يحمل على السرقة ، لهذا سمي السارق صعلوكا . وصعلكة العرب ذؤبانها أي لصوصها وفتاكها .
- ٢ - ويروى : هل رأيت أحسن منك ؟ لأنه أخذه العجب من حسنها . واللجين : الفضة .
- ٣ - يقال : أنت تحت عيني أي قريبا دانيا مني . وأنت مسرح طرف عيني أي بالقرب مني في منطلق بصري حيث أراك . والخمصانة : الضامرة الكشح الخفيفة البطن . والحجلان : تننية حجل ( بالكسر ) وهو الخللخال . وترفل : تمشي مختالة .
- ٤ - قالت : إنها أحسن النساء لو جمع بشر بيني وبينها لظهر له الفرق ، فهي خير مني جمالا ومنظرا ، ولهجرتي لأنه يستقبح منظري لدى منظرها البهي . وأسفر الصبح لدى عينين : مثل أي لا يرتاب في قولي وهو جواب لو .
- ٥ - أزيد وأكثر خبر لمبتدأ محذوف أي حسنها أزيد وأكثر أو هي أزيد . وويح وويل ترفعها على الابتداء ولك أن تنصبها بفعل مضمير تقديره : ويحا وويلا وتقول ويحك وويلك وويح زيد وويل زيد ، منصوب بفعل مضمير .
- ٦ - شال عرضه من الحضيض : رفعه . لاضم جفناي أي لاذقت النوم .
- ٧ - يقال : هو ابن عمي لحا أي لاصق النسب . ونصبه على الحال لأن ما قبله معرفة وتقول مع النكرة ( هو ابن عم لح ) بالجبر لأنه نعت للعم . وكذلك المؤنث والاثنان والجمع .
- ٨ - يرعى على أحد أي لا يبقى عليه بل يقتلهم إن لم يزوجه عمه ابنته . قال الشيخ الامام محمد عبده : ويروى بعد قوله : إن لم يزوجه ابنته : ثم دبب الأيام ودرجت الليالي وتصمرت الشهور وتحجرت السنون وبشر يفتك فيمن لقيه منهم وكثرت مضراته . الخ وهذا إما مدرج في النص من الناسخين وإما من حكاية الأسطورة التي لم تصلنا إلا عبر هذا المصدر .



٩ - نصفه بالتخفيف ونصفه بالتشديد : بلغ منتصفه - قمص الفرس : رفع يديه معا وطرحهما معا . واخترط سيفه : سله . وقطه : قطعه .

١٠ - الهمزة حرف نداء للقريب . وفاطم بالضم والفتح . وقال ابن الشجري : في نصب (أخاك) وجهان ، أحدهما : أن تنصبه بشهدت إذا أردت به معنى شأهت وتنصب الهزبر على هذا القول بلاقى وتضم الفل في لاقى وتعيده إلى الأخ فيكون الأخ في هذا القول بنية التقديم على الجملة التي هي قوله وقد لاقى الهزبر وهي في موضع حال منه فالتقدير لو شأهت في بطن خبت أخاك وقد لاقى الهزبر وجاز وقوع الماضي حالا لأن معه قد فهي تقربه من الحاضر ( والوجه ) الآخر أن تنصبه بلاقى وترفع الهزبر باسناد لاقى إليه ويكون شأهت في هذا القول بمعنى شأهت كما جاء في التنزيل ( فمن شهد منكم الشهر فليصمه ) أي من حضر بالمصر في الشهر فالتقدير لو شأهت بطن خبت وقد لاقى الهزبر أخاك ويجوز أن تنصب بشرا على البدل وإن شئت على عطف البيان .  
والهزبر الأسد وهو الغليظ الضخم الشديد الصلب .

١١ - وفي رواية ، زار وفي أخرى أم ، والأغلب : الغليظ العنق .

١٢ - تبهنس وبهنس إذا تبخر . ويروى تبهنس ثم أجحم عنه مهري .

١٣ - يقول لمهره : لا تتطرب واصبر حتى تنال قدماي الأرض فقد رأيت الأرض أثبت ظهرا منك . ونصب (مهرا) على التمييز .

١٤ - النصال : جمع نصل وهو حديدة السيف والسهم والرمح والسكين يريد بها أنيابه فهي كالنصال المحددة .

١٥ - يكفكف : يقبض بمعنى يمنع ويكف غيلة إما بمعنى خدعة أو بمعنى اغتيال يصف هيئة الأسد في توثبه للقتال فهو بسيط إحدى يديه ويقبض الأخرى <http://Archive.org>

١٦ - يدل : من قوهم أدل فلان على أقرانه في الحرب كالبازي يدل على صيده .

١٧ - غرب السيف : حده . والقراع : الضراب بالسيف . والأثر : ( بالضم ) أثر الجرح بعد البرء . قال محي الدين : بعد أن بين آلة الأسد التي يتيه بها عليه أراد أن يبين آلة نفسه وهي السيف فوصفه بأنه ماضي الحد ، وأنه قد تعود الضرب وألف النزال وعرك المقارعة وراض نفسه على الكسر والحطم كما يظهر من الندوب والثلم التي أبقاها فيه نزال الأبطال .

١٨ - ظبة السيف : حده جمعها تفخيا وإفهاما للسامع . ولا نعرف من عمرو هذا الذي ذكر أنه لاقاه في كاظمة الواقعة على جون الكويت .

١٩ - قال الشيخ الامام محمد عبده : يقول : كما أن لي سلاحا مثل سلاحك ، لي أيضا قلب مثل قلبك لا يخشى المواجهة فكيف يخاف الذعر . والذعر بالفتح الاخافة والتخويف . والذعر ( بالضم ) الخوف .

٢٠ - ورواها ابن الشجري : ومطلبي لبنت العم مهرا . يقول إنك خرجت تلتمس قوتا لأبنائك وأنا خرجت ملتصا مهرا لبنت عمي .

٢١ - ويروى قهرا . فم بمعنى لم : استفهام عن السبب . وسامه واستامه : عرضه للبيع . يقول :  
إن كان سلاحي مثل سلاحك وقلبي كقلبك فلأي الأسباب تكلف مثلي أن ينهزم ويوليكَ ظهره  
لتدركه فتفترسه فكأنه قد جعل نفسه في يدك قسرا وقهرا .

٢٢ - المعنى : إنني أنصحك فلا تتوهمني فريستك السهلة . إبحث عن غيري طعاما لأشبالك  
الجوعى فإنك لو طمعت بي فستجوع ويجوع أولادك . فلحمي مر محرم عليك .  
٢٣ - إن النصح مر . لقد ظن الأسد أي غشسته حين نصحته . لم يصدق فأقدم فخالفتني ظانا أي  
أهذي . فاهجر ( بالضم ) الهذيان .

٢٤ - لما نصحه ولم يتصح تقدم مغترا بقوته فتقدم نحوه بشر معتمدا على شجاعته كلاهما كان يطلب  
من صاحبه ما لا ينال لقد طلب كل منهما مطلبا صعب المثل لن ينهزم أحدهما فرارا من الآخر  
سيلتقيان فيألهما من أسدين . قال ابن الشجري : ( من ) في هذا البيت قائمة مقام لام  
التعجب . أي اعجبوا من أسدين .

٢٥ - يروى ( سللت ) بدلا عن ( شققت ) . والمعنى : لما تأكدت من عدم رغبته بالفرار تقدمت  
إليه باسطا يدي بالحسام الذي يشبه الفجر في إشارته ولعانه . كأنه فجر سُل في الظلماء  
فانبجس الإصباح .

٢٦ - قال ابن الشجري : أراد بضربة جائشة فحذف الموصوف كما جاء في التنزيل ( أن اعمل  
سابغات ) حذف دروعا . وجائشة من قولهم جاشت القدر تحيش إذا غلت وقال الشيخ  
الامام : الجائشة هي النفس . يتحكم على الأسد ويقول : إنني تكرمت عليه بنفس قد أرته  
وأظهرت له أنها قد عدرت به فيما منته وأطمعته فيها بثباتها بين يديه إذ كذبت تلك الأمنية  
وفتكت به . فإذا أردنا من الجائشة أي ضربة هائجة مضطربة فيكون المعنى : كانت تلك  
الضربة المضطربة بهيجان صاحبها قد منته لخبيثتها .

٢٧ - المعنى : إنني أرسلت من يدي سيفي فأنفذته في أضلاعه فقطع عشرا منها .

٢٨ - يقول لما اضطربت الضربة الأولى شَفَعْتُهَا بأخرى وقد أقبل وحيداً كأنه جلمود صخر لا  
يتزحزح عن موقعه .

٢٩ - خر : سقط . وفي رواية ( مجدلا ) والمجدل الملصق بالأرض من الجدالة وهي الأرض .  
ومضرجا أي ملطخا . قال محمد عبده وهي أظهر . هدمت : أي بخروره وسقوطه على  
الأرض مشمخرا أي مفرطا في علوه وشموخه . والمعنى كما هو عند محي الدين : إنني أنفذت  
فيه سيفي ، وقطعت أضلاعه ، فلم تبقى فيه قوة يستطيع أن يتماسك بها . فخارت قواه فهوى  
إلى الأرض ملطخا بما سال من دمه ، وكأنه حين هوى بيت عال قد تهدم .

٣٠ - بعد أن قتله يعتذر له عما وقع منه ، لقد صعب علي أن أقتل مشاكلي ومناسي في الجلد والثبات  
ويتنصل من تبعة ما وقع منه فيعاتبه على المبادرة له بالعدوان كأنه يريد أن يفهمه أنه لم يفعل به ما  
فعل إلا اضطراباً دفاعاً عن نفسه وأنفة من أن يظن به العجز والجبن ولولا ذلك لعفا عنه .

- وانتصاب (جلدا) بتقدير حذف الخافض ويجوز أن يكون تمييزاً .
- ٣١ - لقد رمت أن تفترسني وهذا شيء لم يطلبه قبلك مني أحد لهذا لم استطع الصبر على هذا الطلب الجائر عن العدل .
- ٣٢ - نكرا ( بالضم ) المنكر . أي انك طلبت واجتهدت أن تعلمني الفرار وهذا أمر منكر . لقد جئت شيئاً نكراً .
- ٣٣ - كأنه يسليه عما أصابه فيقول : هون عليك ولا تذهب نفسك حشرات فلتن قتلت فما ذلك بعار عليك تعاب به . فلقد لاقيت مشابكك جسارة وشجاعة وكما قال عنترة : ليس الكريم على القنا بمحرم .
- ٣٤ - لم يكن قتلك عاراً عليك لقد متَّ حراً لأنك لاقيت ذا طرفين أي أبوين معروفين أصيلين حراً . فليس من الشين بك والخطئة من قدرك أن تقتل بيدي ولكننا العار ان تموت بيد جبان دنيء غير كفؤ .
- ٣٥ - ما مصدرية اي على منعه تزويجها . ويروى من تزويجها .
- ٣٦ - سورة الحية : شدة لدغتها .
- ٣٧ - العراء : الفضاء لا يستتر فيه شيء .
- ٣٨ - جائشة اي حية جائشة فحذف الموصوف وأقام الصفة . تهمه : تودع الهم والغم قلبه بما توقع به من الشر .
- ٣٩ - قام إلى ابن : هو جواب لما رآه عمه . وابن الفلا هو الحية : فغاب فيه اي في فمه . ويؤمه : يقصده .
- ٤٠ - ضمير المتكلم لبشر لانه المتكلم بالأبيات أي إنه حية مثله بنفسه شبيهة بنفس الحية وسمه شبيهة بسمها . وسمه هنا سيفه الذي قتل الحية به فكما أنه مع الأسد أسد كذلك هو مع الحية حية .
- ٤١ - على قيد اي على قيد رجم منه كناية عن القرب .
- ٤٢ - قوله : أن قتلت الخ اي انك تملأ فمك فخراً لأنك قتلت حية وبهيمة اي أسداً . ويطلب منه ان يسلم عمه وتأبى حمية بشر ذلك .
- ٤٣ - ما قارنت عقيلة : ما تزوجت امرأة كريمة حتى تأتي بغلام كريم مثلك .
- ٤٤ - الحصان ككتاب ذكر الفرس . والحصان كسحاب : المرأة العفيفة .



من الأدب  
الروسي

# الزهرة الطيبة

تأليف : د . باوستر وفسكي

ترجمة : أسماء محمود محمد الحبيب

ARCHIVE

كنت ذات يوم من العام الماضي ، أشبه ما يكون بمسحوق  
الأسمر ، أسير في طريقي الى القرية من بحيرة -  
القهوة .  
بورفوي - في ممر يركض عبر غابة  
ومن متاهة الممرات المعقدة التي  
الصنوبر ، حيث كان كل شيء فيها قد  
تشعبت داخل الاجدال كان هناك ثمة  
عدو مفاجيء لحشرات طائرة ، وخنافس  
علاه العشب العطر الذي دبب فيه خيوط  
صائتة ذات ظهور مسطحة سوداء محلاة  
بخيوط حمراء .

وقد ثما النجيل الاخضر والازهار  
البرية ، بصورة عفوية حول أجذال  
الأشجار القديمة ، والتي تحيلها حتى  
بأخف وطء من قدميك الى أشلاء متناثرة  
الاسود الذهبي وعلا طنينها الرنان وهي  
مثيرة الى الاعلى سحابة داكنة من التراب

تطير مسرعة وهدهفا هو ان تمنح أول  
متطفل على الغابة ضربة عنيفة على  
جبينه .

كانت السماء ملتفعة بوشاح سحابي  
أبيض متماسك ، حتى ليشتهي المرء ان  
يضطجع عليه ويحدق من عل الى الأرض  
المعطاء بغاباتها ، وبحصادها الريان  
وبالجوادر الناضج . وبنهرها الصافي  
المتألق . وفي فسحة خالية من الشجر في  
هذا الممر الطويل عند طرف الغابة ؛  
رأيت مجموعة من الزهور الزرقاء المتعاقبة  
وكأنها بحيرات صغيرة وقد علتها زرق  
عميقة نادرة أخذة .

ووجدتني انحنى نحوها قاطفا أكبر باقة  
ممكنة منها ، وهزرتها بلطف فتنشرت  
بذورها الجافة متهادية برقة ناعمة على  
الأرض لم أكن قد رأيت مثل هذه الزهور  
من قبل . كانت تشبه الزهور المسماة  
بالجرس الأزرق ، الا ان كؤوسها الجافة  
كانت أكثر انتصابا وغير منحنية كأزهار  
الجرس الأزرق .

وقادتني قدمي في الطريق نحو الحقول  
المنبسطة تاركا الغابة ورائي . وانطلقت  
بضع قبرات بالغناء بين السنابل الخضراء ،  
ولم يتوقف نقرها المرتعش دقيقة واحدة .

وظهرت على حين غرة فتاتان ريفيتان  
تتمشيان متجهتين نحو الجانب الآخر  
للممر عبر الحقول . . كان يبدو عليهما  
انهما قادمتان من مسافة بعيدة ، اذ كانت  
احديثهما المغبرة قد ربطت شرائطها حول  
اكتاف الفتاتين .

كانت الصبيتان تتضحكان وتتغامزان  
حول شيء ما . وسرعان ما ساداهما  
الصمت حينما وقعت أبصارهما على  
وامتدت الانامل اللدنة لتسوي خصلات  
الشعر القابع تحت ربطة الرأس ، وعضتا  
شفتيهما لتكسباهما شيئا من الاحمرار  
الطبيعي .

وكثيرا ما يشعر المرء بغصة من الحزن  
والأسى حينما تتجههم وجوه الفتيات ذوات  
البشرة التي دفأتها الشمس بسمره رائحة ،  
وتتحول ضحكة العيون الرمادية ، الى  
تقطعية بمجرد ان تراك . . بل وتشعر  
بتعاضم ذلك الاحساس حينما تسمع  
ضحكاتهن المكتومة خلف ظهرك بعدما تمر  
بهن .

كنت على وشك التهيو لمثل هذا  
الهجوم ، حينما وقفت الفتاتان على مقربة  
مني ، ومنحتني كلتاهما ابتسامة رقيقة



خجلة . وأحسست لحظتها بأنني فقدت صوابي لتلك المفاجأة اذا لم يكن هناك شيء أكثر سعادة من ابتسامة غير متوقعة من فتاة رائعة في ممر ريفي هادئ وقد التمعت نظرات الود في عينيها الزرقاوين الداكنتين ، وانت تقف مشدوها وكأنا شجيرة ورد بري ندية عطرة قد ازدهرت فجأة امام عينيك . .

وارتفعت اصواتها الرقيقة قائلة :  
« شكرا لك » رددت عليهما مندهشا :  
« لأي شيء أنساقي ؟ » .

— «لأنك عبرت ممرنا وانت تحمل تلك الزهرات »

واندفعتا راكضتين بسعادة وهما تتلفتان من حين لآخر هاتفتين : «شكرا لك ، شكرا لك » .

واعتقدت انهما قد غمرتاني بفيض من لطف غير متوقع . ومع ذلك شعرت ان هناك شيئا غريبا في الأمر . وملاّتني تلك الحادثة بحيرة لم أجد لها تفسيراً عندي .

وعند مشارف القرية ، التقيت بعجوز خفيفة الحركة تجر خلفها جبلا ربط بعنق عنزة ضعيفة . رمقتني بنظرة عابرة بادية الأمر ثم توقفت لحظة ورفعت ذراعيها

بفرح ، تاركة العنزة وشأنها وأخذت تصيح بصوت متهدج :

— «شكرا لك . شكرا لك »

وتساءلت بقلق : تشكريني على ماذا ايتهما الجدة ؟!

فردت بهزة من رأسها وكأنها تستنكر علي تساؤلي :

— « لا فائدة من التظاهر بانك لا تعرف يا فتى . لا استطيع أخبارك لأنك الوحيد الذي يجب الا يطلع على الأمر . ولكن عليك ان تسير متمهلا وتقابل أكبر عدد من الأهالي »

ولم يتكشف لي سر اللغز ، الا حينما دخلت القرية والتقيت برئيس مجلسها ايفان كاربوفيتشي . وكان رجل اعمال صارما ، وذا اهتمام كبير بامور المنطقة وصاحب خبرة في البحث التاريخي بماضي القرية ، وقد ضمني واياه مجلس حديث فقال لي :

— « لقد اكتشفت يا هذا زهرة نادرة تدعى زهرة الحظ الطيب . وهناك اعتقاد سائد في المنطقة - ولا أدري هل يحق لي ان ابوح به اليك - بان هذه الزهرة تجلب الحب



الحقيقي للفتيات والهدوء والراحة  
للمسنين والشيوخ وتغمر الجميع  
بالسعادة ، بشكل عام . .

وصمت برهة ثم اطلق ضحكة صافية  
وهو يتابع الحديث متمهلا :

— والان وقد مررت بي حاملا زهرة الحظ  
فأمل ان تكون قد حملت لي النجاح في  
عملي ، ولربما سننتهي من تبليط الطريق  
الرئيسي من مركز المدينة الى القرية هذا  
العام .

وان نجمع أول محصول للدخن . .  
فهذه اول مرة يزرع في المنطقة .

ثم عاد الصمت يخيم علينا لشوان  
معدودات ، وارتسمت ابتسامة رقيقة على  
شفتيه تجسد فكرة طرأت على ذهنه فتابع  
حديثه قائلا :

— « انني سعيد لحال الفتاتين ، فانهما من  
خيرة الحاصدات عندنا » .



# د. فؤاد زكريا

## حوار

عزلة المثقفين الوطنيين  
والديمقراطيين في مصر  
فنيب السبعينات

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أجرى الحوار : محسن ليفي

✱ هل نستطيع أن نتعرف على الاسباب التي ادت إلى هذا الوضع الانعزالي الذي عانى منه المثقفون الوطنيون والديمقراطيون خلال السبعينات ؟

● كان هناك باستمرار عزلة بين المثقفين وبين الجمهور . واستطيع أن اقول - بشكل عام - انه ليست هناك ثقافة مندجة ١٠٠٪ مع الجماهير ، وحتى الاعمال الثقافية الكبرى التي احدثت تحولا ضخما في تفكير الانسان وتكوينه العقلي هي اعمال لا



تستطيع ان تستوعبها الا القلة المثقفة ، فأنا أشك مثلاً أن كتاباً مثل « رأس المال » تمت قراءته على مستوى واسع ، فهو بلا شك – وإلى حد كبير – كتاب للقلة وهو على مستوى شديد التعقيد وأغلب الناس الذين يفترض أن يكون هذا الكتاب موجهاً لصالحهم ، من المؤكد انهم لم يتمكنوا من استيعابه وقراءته رغم الاتساع الهائل لتأثيره .

لكن هذا لا ينفي أن هناك فترات معينة تزداد فيها « العزلة » وذلك لأسباب يمكن ادراجها ضمن فئتين : فأنا اتصور ان المثقف المصرى كان معزولاً عن الجماهير – والمقصود بالمثقف هنا المثقف التقدمى لانه هو الذي يطالب بالاقتراب من الجماهير واذا كان المثقف الارستقراطى منعزلاً عن الجماهير فهذا جزء من طبيعته ولا يلومه احد في ذلك . لكن المشكلة هي أن المثقف التقدمي يتكلم ويكتب بطريقة لا تصل للجماهير وقد كان ذلك جزءاً من الظواهر الثقافية في مصر – حتى من قبل السبعينات – وكلنا كنا نلاحظ في الاجتماعات والندوات والاحاديث الثقافية ان المثقفين – على اختلاف الواهم – كانوا يستخدمون لغة لا يمكن ان تستوعبها

الجماهير ، بل لا أنكر اني في كثير من الاحيان كنت اجد نفسى عاجزا على الاستيعاب ! السبب في هذا يرجع الى عدم استيعاب الثقافة التي يتكلم بها ومن خلالها هؤلاء المثقفون لأنهم لو كانوا قد استطاعوا استيعابها داخليا بشكل كاف لاستطاعوا نقلها للجماهير بطريقة افضل وأبسط . لكن هناك ايضا اسبابا خارجة عن إرادة هؤلاء المثقفين ولا بد أن نشير اليها وتتمثل في الضغط المستمر الذي كانت تمارسه عليهم أجهزة القمع مما كان يضطرهم للتقوقع داخل انفسهم لأن أى محاولة للاقترب أو الاندماج مع الجماهير كانت تضرب فوراً بالطرق العنيفة وغير العنيفة .

فعملية العزل التي مارستها السلطة — خلال فترة طويلة من تاريخنا — بين المثقفين وبين الجماهير أدت الى مأزق صعبة جدا بالنسبة اليهم ، ولكن يمكن ان يعدلوا من لغتهم ويقربونها من اذهان الناس عن طريق الاحتكاك المستمر ، ولكن اذا كان هذا الاحتكاك غير موجود أو مضروباً عليه حصار سلطوى دائم ، فإن المثقف يتحلق حول غيره من المثقفين ويمضى الوقت يتكون لديه الاعتقاد بأن هذه اللغة — التي يتكلم بها مع غيره من المثقفين — هي اللغة التي يمكن ان يتكلم بها الناس في اي مجال أو موقع اخر .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والنتيجة هي حدوث هذه العزلة من حيث اللغة المستخدمة والاسلوب ، وايضا من حيث الافكار التي تنقل للآخرين ومن حيث المحتوى العقلي في كثير من الاحيان .

مثال ذلك انني عندما كنت أسأل احد — المثقفين — عن موقف الشعب المصرى من اتفاقيات « كامب دافيد » كان — يجيب بأنها مرفوضة ولا يقتنع بها أحد ، ولكن يحدث ان تلتقي ببعض الناس فتجد أن نسبة لا يستهان بها مقتنعة بمنطق الدولة والحكومة في تبرير الاتفاقية وذلك أساساً بسبب نجاح اجهزة الدولة في تزييف وعيها وإخفاء النتائج الحقيقية للاتفاقية عنها . ولكن المهم في الأمر ان الصورة التي يكونها المثقف عن اتجاه تفكير الجماهير تنقصها الدقة إذا كان احتكاكه كله بمثقفين من أمثاله ، واذا لم يكن يرى العالم الا من خلال دائرته الضيقة — دائرة الصفوة المثقفة .

★ برغم من وجود العزلة في فترات اخرى قبل السبعينات ، فإن العزلة في هذه الفترة تحدت بسمات وملامح معينة – ما هي هذه الملامح التي اتصفت بها العزلة في السبعينات ؟ وبالذات إذا أخذنا في الاعتبار ان الدولة ومؤسساتها الثقافية في الستينات لم تكن « تمنع » في أحيان كثيرة الثقافة الوطنية يجوز أنها لم تكن تشجعها – لكنها وفي حدود معينة – لم تكن تمنعها على عكس ما حدث في فترة السبعينات ؟

● أنا في الحقيقة لى تقييم مختلف عما ذكرته عن الثقافة في فترة الستينات ، فخلال فترة محدودة من هذه الحقبة كان مسموحاً في كثير من المنابر بالتعبير عن الثقافة الوطنية وبالتحديد بعد الثلث الأول من الستينات وحتى هزيمة ١٩٦٧ ، ولابد أن نضع في اعتبارنا عاملاً أخرجوا ان يضاف للعوامل التي ذكرتها في محاولتي الاجابة على السؤال السابق ، وهو أن الثقافة التي كانت موجودة في الخمسينات والستينات كانت – في الحقيقة – امتداداً للثقافة الموجودة قبل ١٩٥٢ . . والتي كان من الصعب ايقافها كما حدث في ميادين أخرى كالسياسة ، حيث ثم مثلاً خطر نشاط احزاب ما قبل ٩٥٢ . . لكن يصعب جداً في ميدان الثقافة وقف قوة الدفع التي كانت موجودة قبل ١٩٥٢ بقانون يصدر فجأة وينفذ على الفور ومنعها – اي الثقافة – من أن تمتد لفترة اخرى من الفترات ، وأنا اتصور أنها امتدت لاوائل الستينات وذلك – بالطبع – باستثناء الخصومة مع بعض تيارات هذه الثقافة .

وفي اعتقادي ان هذا السبب يمثل احد التعليقات التي يمكن إرجاع وجود الثقافة الوطنية إليه في فترة الستينات ، لكن هناك أمثلة عديدة تبرهن على أن هناك افكاراً كانت تمنع وتصادر في نفس الفترة .

أما في السبعينات فلم تكن المسألة فقط التحول الساداتي – وهو تحول خطير بالفعل – بل كان التأثير التراكمي للاجراءات القمعية التي استخدمت – خلال العشرين عاماً التي قبلها – بدأ يحدث فعاليته . . أى ان هذا التأثير قد بدأ في



الستينات وتراكم وأضيف اليه عامل أهم منه وهو السياسة الساداتية الجديدة .  
ومن الأشياء الملفتة للنظر ان تحول السادات كان واعياً بالدور الذي تلعبه الثقافة ،  
فقد مارس السادات سياسته في قمع الثقافة قبل أن تتضح معالم الاتجاه الجديد سواء  
على مستوى السياسة الداخلية أو الخارجية أو على مستوى الانفتاح الاقتصادي . .  
الخ ، فحدثت الخطوة الأولى في تحديد الاتجاه الجديد في ميدان الثقافة بعد توطيد  
الحكم الجديد للسادات بعد « مايو ١٩٧١ » ، ووقعت أولى الضربات من هذا  
النظام في ميدان الثقافة في نفس الوقت كانت الخطوط العريضة للسياسة العامة  
كالموقف من الاتحاد السوفيتي مثلاً - لا تزال كما هي - أما في ميدان الثقافة فكانت  
المسألة واضحة ومحددة تماماً ، فقد سلمت الثقافة لعبد القادر حاتم الذي قام  
باجراءات الغنى بموجبها المنابر الثقافية ( الجيدة ) واحل محلها مجلة « الجديد »  
وحدثت اجراءات لم يحدث ما يوازيها في السياسة مثلاً إلا بعد ذلك بأربع أو خمس  
سنوات وأنا اعتقد أن هذا نوع من التخطيط المرسوم بدقة : أن تبدأ بميدان العقل  
بحيث تمهد - بالاجراءات الثقافية - لميادين أخرى في السياسة والاقتصاد .  
وأصبحت مسألة العزلة اوضح منذ ذلك الحين فلم تعد الدولة تسمح على الاطلاق  
للمثقفين حتى ذوى الاتجاهات الوطنية المعتدلة جداً بأن يكتبوا أو ينشروا في المجالات  
السابقة بالذات مع انتشار منابر ومجلات شديدة الرجعية كمجلة « الثقافة » التي  
كان يرأسها عبد العزيز الدسوقي « أو مجلة « الجديد » للدكتور رشاد رشدي ، اى  
تم بعث هذه الجثث من القبور مرة أخرى ، وسلمت اليها المنابر الثقافية الموجودة  
فكان من الصعب على اى كاتب أو مفكر مستنير أن يقبل الاسهام في هذه  
المجلات .

وقد حدثت نفس هذه الاجراءات ايضاً في الجرائد والصحف اليومية وغيرها  
وهذا - في الحقيقة - كان يمثل نوعاً من العزلة المفروضة بقوة الحديد والنار ، في  
نفس الوقت الذي كانوا يتشدقون في ميادين السياسة بعمل منابر تمهد الطريق  
للأحزاب ، وكان ذلك يمثل عملية تضليلية لأن ما حدث في ميدان الثقافة كان المنع  
والضرب - بكافة الطرق - للاتجاهات الوطنية المستنيرة .



وأنا متصور ان هذه العوامل اساسية في تحديد عزلة المثقفين الوطنيين في السبعينات  
بهذا الطابع وبهذه الملامح المحددة .

## لغة الاتصال

★ . . لقد اثرت سيادتك نقطة هامة في اجابتك على السؤال الأول وهي النقطة  
الخاصة بلغة الاتصال بين المثقفين والجماهير لكسر العزلة بينها . . الا ترى أن  
مسألة العزلة تتعدى هذه النقطة — على اهميتها الشديدة بطبيعة الحال — لتشير الى  
ضرورة البحث — بالمنهج العلمى — عن رؤية مصرية للواقع المصري الخاص  
والمحدد ؟

● ليس هناك تعارض بين ما ذكرته وبين ما تشير اليه . . فليست اللغة اداة شكلية بل  
هي الجسر التي توصلنا بالجماهير ، وبالتالي فليس هناك تعارض بين مضمون الفكر  
وبين هذا القالب الذي تعبر به والذي هو اللغة . . وفي الحقيقة فالعمليتان تسيران  
معاً فمثلاً ايام « هوشى منه » في فيتنام كان المثقفون يجلسون مع الفلاحين في القرية  
ويتحدثون معاً في مشاكلهم العادية اليومية والمألوفة بلغة سهلة وكانت المناقشة تبدأ  
وتتطور حتى تصل إلى اصعب النظريات التي يتم توصيلها للفلاحين بهذه الطريقة  
وكنا نجد مضموناً فكرياً تقدماً — وفي نفس الوقت — مستخدماً بلغة سهلة وبسيطة  
وقريبة للجماهير .

اما بالنسبة إلينا فلم نستطع ان نطور هذه اللغة بسبب الظاهرة التي أشرت إليها  
وهي غياب الطرح المصرى الخاص بمنهج علمى صحيح . فالصيغ التي تقرأ من  
الخارج ، تستخدم كما هي وبدون اى تطوير وبدون اى اجتهاد خاص في معظم  
الاطراف التقديمية المصرية .

والظاهرة التي تدعو للدهشة أنه عندما يصرخ المجتمع امام هذه الاوساط مشيراً الى  
تغيرات تحتاج لتحليلات من نوع خاص ليست موجودة في الكتب والنظريات ، لا  
نجد الا الاجتهاد الذي يتعامل مع هذه التغيرات والذي يضع نصب عينيه الواقع

المصرى الخاص فمثلاً التركيبة الطبقية للواقع المصرى حدث فيها تغيرات اساسية بحيث لم يعد من الملائم الاكتفاء بالقول أن هناك طبقتين البورجوازية والطبقة العاملة .

فهذه الاخيرة وإن كانت تحمل بعض الصفات المميزة لها حسب النظرية التقليدية ، أصبحت تحمل أيضاً الكثير من طابع أسوأ الفئات البورجوازية ويتمثل ذلك في فئة كاملة من العمال الحرفيين السباكين ، النجارين ، . . . الخ الذين يكسبون مكاسب هائلة . واصبحوا رواداً للملاهى الليلية ، ويؤثرون ايضا على الثقافة نفسها فهم يشكلون الجمهور الذي يدفع بسخاء لكل المسرحيات والأغاني والافلام الشديدة الهبوط والابتذال .

ايضا الطبقة التي كانت تسمى « بالطبقة الوسطى » تهبط الآن إلى قاع المجتمع ، مما يؤثر - بالتالى - على نوعية الثقافة التي تقدم لها . ما أريد ان اقله : أن هناك تغيرات كثيرة صارخة أمام اعيننا جميعاً تحتاج لاعادة نظر في الامور بشكل متفتح وغير مقيد بقوالب النظرية القديمة ، لذلك كان من الضروري أن تجرى عملية مسح دقيقة في المجتمع الآن ، وبالتالى نشكل له الثقافة الخاصة التي تناسبه .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

★ كنت أود ان اشير ايضا لكيفية تعامل الفكرة الثورية مع الواقع المصرى الخاص ليس فقط فيما يتعلق بالتركيبة الاجتماعية الخاصة به - على اهميتها - كما ذكرت سيادتكم - وإنما أيضا فيما يتعلق بالواقع الفكرى الخاص بتاريخ ووجدان هذا الشعب المصرى وأماننا تجربة « ماو » في الصين التي فهم فيها ما يعمل في الصين من افكار وعقائد خاصة واستطاع ان يجد فهماً خاصاً من خلال منهج ثورى صحيح . . ؟

● في الحقيقة . . ينطبق على ذلك نفس ما ذكرته من قبل من ناحية انه لم تحدث محاولة حقيقية للاقتراب من التيارات الشعبية وفهمها من الداخل . . فمثلاً هناك بعض الفرق التقدمية التي تحاول الاقتراب من بعض الفرق الدينية كاليسار الديني ولكن

يشعر المرء ان هذه محاولة للتفاهم من الخارج وليس من الداخل لتلمس ما إذا كانت هناك نقاط مشتركة يمكن الاستفادة بها أو لا توجد نقاط مشتركة وبالتالي يستدعى الامر موقفاً مختلفاً متناسباً مع هذا الفهم ، هذا في الحقيقة غير موجود على الإطلاق بل نجد محاولة سطحية للتقارب من الخارج ولا يوجد أية دراسة فكرية حقيقية للفرق الدينية ، أو عقد ندوات معهم يتم فيها التعبير الحر لكل الاطراف وتستطيع أن ترصد بعدها امكانية وجود نقاط التقاء ام لا .

## الشخصية المصرية

★ استكمالاً للسؤال السابق . . إلى أى حد تستطيع دراسة « الشخصية المصرية » ذات الوجدان والعقائد الخاصة ان تساعد في عملية كسر العزلة وإيجاد الرؤية الخاصة بالواقع المصرى الخاص ؟

● هناك مشاكل كثيرة ستقابلنا عند بحث هذا الموضوع ، وستواجهنا العقبات المختلفة عند دراسة شخصية أى امة لأنها عملية في غاية التعقيد ، فما هي السمات التي يجب ان نقول ان شخصية هذه الامة تتصف بها ؟ والا هم من ذلك ما هو المنظور الخاص الذي نبحث من خلاله السمات الخاصة بالشخصية المصرية ؟ هل هو المنظور السكونى ام المنظور المتحرك ؟ هل دراسة الشخصية المصرية في وضعها الثابت اى دراستها الآن — مثلاً — ام دراسة هذه الشخصية كما تريد لها أن تكون ؟ هل عناصر هذه الشخصية خالدة تشكل جزءاً من « الجينات » الموجودة داخل الانسان المصرى ام هي عناصر وجدت بحكم ظروف تاريخية واجتماعية معينة . . حتى إذا كانت هذه الظروف طويلة جداً وممتدة ألوف السنين في التاريخ ولكن يمكن — من حيث المبدأ — أن تتغير ؟

وفي الحقيقة أنا اذكر ذلك ، لأن هناك كثيرين لديهم نوع من التقديس لعناصر الوجدان الشعبي لدرجة استنكارهم لأية محاولة لدراسة اية سلبات لهذا الوجدان

الشعبي ، كما لو كان من الضروري ان نقبلها — الشخصية المصرية — بوضعها هذا بدون دراسة وبدون الاقتراب منها وتأخذها — هكذا — كمعطى جاهز وموجود لكي تكون نقطة الانطلاق لاي توجه جماهيري معين في الحقيقة أنا افضل النظرة الديناميكية كما انني — ومن حيث المبدأ ودون الدخول في تفاصيل كثيرة — لا أستطيع أن انكر ان ما نسميه بالوجدان الشعبي المصرى قد تسربت اليه عناصر غير قليلة من التضليل والتعمية والتجهيل والغيبيات ونحن إذ ندرس هذا الوجدان فلكى غيره لا . . . لكي نتخذ منه نقطة انطلاق لعمل ثقافي أو سياسي أو غيرها دون اى تغير أو توجيه .

كما إنني ضد عبادة الشخصية القومية لأنني لا أستطيع أن انكر أن تاريخنا مليء بعناصر اضطهاد متلاحقة تركت رواسب كثيرة في نفوس الناس وحين ادرس مظاهر هذه الرواسب سواء في سلوكهم أو اغانيهم وحكاياتهم الشعبية ، ليس مفروضاً على ان اقف امامها مبهوراً ! على اساس أنها غير قابلة للتعديل أو التغير وأقول لنفسي : ما دامت نابعة من الوجدان الشعبي فهي جيدة واصيلة ! هذا غير صحيح على الاطلاق وهو ما يجعلني اصر على ضرورة التمسك بالنظرة الديناميكية عند دراسة الشخصية المصرية وبالذات أننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك عناصر ايجابية في هذه الشخصية ، كقدرة الانسان المصرى على المثابرة والعمل وانتزاعه لرزقه بأصعب الطرق الممكنة ، ولكن هذا لا يلغى تعرض هذه الشخصية لكثير من عناصر التغيب والتجهيل مما يجعل من الضرورة ادراكنا لهذه العناصر عند محاولتنا دراسة الشخصية المصرية .

## التعليم

★ هل تعتبر الثقافة — وبالذات السياسة التعليمية — التي سادت فترة السبعينات ردة فعل عن تلك التي سادت فترة الخمسينات والستينات في مصر ؟

● يمكن أن تكون آرائى — وبالذات الخاصة بالوضع في الجامعات — صادمة لكثير من

الناس . . فقد بدأ تدهور الجامعات المصرية الحقيقي منذ ١٩٥٤ ، وهو تدهور حاسم وقد نال ايضا من مراكز البحث وعملية التعليم ككل ، فقد سُلمت مقاليد التعليم منذ تلك الفترة إلى خريجي المدرسة الامريكية وعلى رأسها اسماعيل القباني ، فشوهت نظم واساليب التعليم التي كانت تهتم بمضمون التعليم بشكل أساسى ونوع المادة العلمية نفسها وحولتها إلى اساليب اخرى تهتم بشكليات التعليم وتنقل طرقاً امريكية حتى دون تعديل لما قد يناسبنا هنا بمصر . . هذا ما كان يتم على مستوى التعليم العادى أما على مستوى التعليم بالجامعة ابتداء من ١٩٥٤ بدأ ادخال مبدأ التعيينات بالجامعة على اساس « فكرة اهل الثقة » لا أهل الخبرة فأصبح تعيين واختيار شخصيات موثوق فيها من جانب رجال الثورة . المهم وعلى ضوء ما عاصرتة شخصياً في هذه الفترة بدأ يختفي مفهوم الثقافة الجامعية الذي كان يدافع عنه مثقفون من أمثال د . طه حسين واحمد لطفى السيد واحمد امين ، اولئك الذين كانوا ينظرون للمنصب الجامعى على انه يناطح منصب رئاسة الحكومة نفسها بل ربما كان اكثر منه تمسكاً بالكرامة وظهرت نوعية من الشخصيات الذين لا هدف لهم الا ارضاء النظام ونسيان كل الاعتبارات والتقاليد الجامعية العريقة وذلك من أجل البقاء في المنصب .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فمنذ هذا الوقت - ١٩٥٤ - بدأ التدهور الحقيقي لكل مستويات التعليم وبالذات الجامعي . . وعندما نصل لفترة السبعينات نجد أن هذه العناصر القديمة استمرت واضيفت اليها عناصر جديدة خاصة بفترة السبعينات وبالذات نستطيع أن نقول انه قد طبقت سياسة الانفتاح الاقتصادي على مستوى التعليم الجامعي من متاجرة وبيع الكتب وبيع اسئلة الامتحانات وممارسة الدروس الخصوصية والتي انعكس عليها تطلع المجتمع ككل الى الاستهلاك بطريقة جنونية في السبعينات وهو الامر الذي ساهمت فيه كل وسائل الاعلام واجهزة الدولة المختلفة .

كما أن الجامعيين - برغم وعيهم - قد شاركوا في هذا التسابق الجنوني نحو الاستهلاك ، وبالتالي فقد أصبح هدف استاذ الجامعة الرئيسي ان يدر على نفسه اكبر دخل ممكن من خلال الدخول في عمليات تجارية ذات اشكال مختلفة .



كذلك انعكست السياسة على التعليم في السبعينات ، فمع تحالف الدولة الجديد مع امريكا واسرائيل ، انشأ هذا الوضع (وكالات علمية) تنتمي لهاتين الدولتين وبدأت - الوكالات - تبحث لها عن زبائن الذين يمكن تقسيمهم إلى قسمين : قسم كان جشعاً أصلاً ولا يشبع من النهم والجري وراء الثروة ، وقسم آخر كان قد فاته قطار الدروس الخصوصية وغيره . . . وادرك انه من خلال التعامل مع هذه الوكالات يستطيع بعمل ابحاث لاحدى الوكالات الامريكية مثلاً ان يحصل على مبلغ ضخم شهري .

وهذه العناصر الاخيرة هي عناصر جديدة ومميزة لفترة السبعينات لكن ما كانت لهذه العناصر ان تقوم وان تنتشر لولا التمهيد السابق ، والانهار الذي اشرت اليه والذي بدأ بالفعل منذ ١٩٥٤ ، ومع ذلك فلا بد أن نشير الى السرعة المتزايدة نحو التدهور والهبوط التي حدثت في السبعينات والتي تعتبر اخطر الف مرة من نقطة البداية بالتأكيد .



ARCHIVE

مجالات ثقافية اخرى

★ هل يمكن ان ينسحب هذا الرأى على مجالات الثقافة الاخرى كالمرسح والسينما وحركة النشر . . الخ ، ام ان هذا المعنى لم يكن لصيقاً إلا بالتعليم وبالذات التعليم الجامعى ؟

● إذا كنا قد رأينا في السبعينات مسرحاً لا يهدف إلا إلى الاضحاك الرخيص والاسفاف الفكرى فهذا يرجع الى التوزيع الجديد للثروة في مصر ، الذي أوجد طبقات جديدة هي القادرة على أن تدفع تذكرة دخول المسرح الباهظة ، وفي نفس الوقت تعتبر طبقات هابطة جداً من حيث المستوى الفكرى والثقافى فكل ما تريده هو الضحك والاستماع الى ممثلين يلقون بالنكات الرخيصة والقوافي المبتذلة ، بالإضافة الى ذلك فقد فتحت الابواب المصرية للسياحة العربية ، والتي لعبت دوراً في ترويج ثقافة رخيصة تتفق مع المستويات الدنيا من رواد الملاهى الليلية . . وكان دور مصر التقليدي هو ان تكون رائدة للثقافة العربية ، للاسف الشديد تم تقديم



الاجاني والمسرحيات — وبشكل عام — الثقافة التي تناسب اشد المستويات تدنياً .  
ويعد هذا احد العوامل في هبوط الثقافة واعتقد ان ظاهرة « احمد عدوية » ومسرح  
« الفارس » تتجمع في تحديدها كل هذه العوامل الخاصة بالسبعينات .

بعد حرب ١٩٧٣

★ إلى اى حد أثرت كثير من الظواهر الاقتصادية والسياسية التي اكتسحت الواقع  
المصرى — بعد حرب ١٩٧٣ — على مسألة المثقفين الوطنيين في السبعينات ؟

● يمكن في هذا السؤال أن نأخذ العزلة بمعنى أوسع من المعنى الذي ناقشنا به الامر من  
قبل ، فقد ظهرت انواع جديدة من العزلة في السبعينات ولا بد ان تضاف لما قلناه  
آنفا . خذ مثلاً الشعار المرفوع « مصر أولاً » الذي طرحه السادات في النصف  
الثاني من حكمه لاسباب انتهازية بحتة ، هذا الشعار كان له انعكاسات على  
الثقافة من ناحية أن الثقافة المصرية ارادت أن تقطع جذورها بالامة العربية ككل  
وبالتالى بدأت تبحث حتى عن اتصالات بثقافات اخرى ( كالثقافة الصهيونية ) ولا  
يدري احد لو كان السادات قد استمر في الحكم ؛ إلى اى حد كان يمكن لهذا الاتجاه  
ان يستمر ؟! هذا نوع من عزلة الثقافة المصرية عن الجذور العربية بشكل عام من  
ناحية وعن اتساعها أو امتدادها عن الجمهور العربي بشكل خاص .

هذا أمر هام وخصوصاً أن هذه المسألة للأسف الشديد تسير في اتجاه واحد فهمها  
ادعت مصر عزلتها عن العرب ، فلن يستطيع العرب الابتعاد لحظة واحدة عن  
مصر ، ثقافياً بالذات ويعتبر العرب ان التيارات الثقافية في مصر هي أيضاً تيارات  
خاصة بهم وملك لهم فهم لا يقولون المثقف المصرى « فلان » وانما الاديب العربي  
العقاد أو الاديب العربي طه حسين . . الخ .

فالعزلة التي اراد السادات فرضها هي عزلة من جانب واحد ومصطنع تماماً واعتقد  
أنه قد آن الاوان لوضع حد لهذا الاتجاه . . لأنه اذا استمر يعتبر من أخطر ما يمكن  
بالنسبة لمستقبل العقل المصرى .

هناك عزلة اخرى ، وهي العزلة عن التيارات الثقافية العالمية وهي ناتجة عن التأثير التراكمي لضعف التعليم والجامعات مما ادى الى تكوين جيل جديد ، نسبة كبيرة منه عاجزة عن الاطلاع على الثقافة الاجنبية في مصادرها الاصلية ، بل يعتمد هذا الجيل اساساً على التلخيصات والشروح والعروض التي تقدم في مصر ولبنان وعلى بعض الترجمات - والتي يُعد أغلبها هزياً جداً - وقد ولد ذلك - للأسف - نوعاً آخر من العزلة سيظهر أثره الكبير على المدى الطويل ، فنسبة كبيرة من هذا الجيل غير قادرة على أن تتعرف على التيارات الثقافية الاجنبية في مصادرها الاساسية .

وأنا لا اقصد - طبعاً - ان ينحرف هذا الجيل وراء هذه الثقافات الاجنبية ولكن اريده ان يتعرف عليها وان يدركها كما فعل جيلنا مثلاً وخاصة لأن هذا الجيل المغيّب عن هذه الثقافة - لاسباب خارجه عن ارادته - هو الذي سيتحكم في ثقافة الجيل الذي يليه كتاباً وصحفيين ونقاداً . . . الخ .



#### الدور الثقافي للبورجوازية

ARCHIVE

★ من الملاحظ ان الرأسمالية المصرية عبر فتراتها المختلفة سواء ما بعد ١٩١٩ أو حتى ما بعد ١٩٥٢ - لم تستطع أن تؤدي ( الدور الثقافي ) المنوط بها ان تؤديه سواء في ضرورة تسييد منهج علمي للتفكير وسيادة العقل أو حتى مجرد محو الامية . . . الخ إلى اي حد لعب هذا العامل دوراً في مسألة عزلة المثقفين الوطنيين . . وذلك في الوقت الذي بدأ فيه التسارع الشديد نحو الارتباط بأمريكا والصهيونية . . وغير ذلك من الظواهر التي اكتسحت السبعينات ؟

● أنا لا استطيع أن اتناول كل التاريخ السابق وأضع له هذه البطاقة المبسطة والتي هي « البورجوازية أو الرأسمالية المصرية » - فحسب طريقتي في التفكير أرى أنه عندما نضم كل التيارات المتفاعلة والمتباينة والخصبة بعد ثورة ١٩١٩ وأضع لها بطاقة واحدة باسم حكم البورجوازية المصرية . . هذا في الحقيقة لا يفسر شيئاً وغير كافٍ كأداة للتحليل والفهم .

فلنقف قليلاً مثلاً عند حزب الوفد الذي كان القوة الحقيقية الفاعلة في السياسة المصرية ما بين ثورة ١٩ وثورة ١٩٥٢ فبرغم كونه بالمقاييس الطبقية التقليدية - حزباً بورجوازيًا - وضم بورجوازية كبيرة وصغيرة واقطاعيين وملاك اراضي وموظفين صغار ، فإنه في الظروف التاريخية التي كانت موجودة ، وفي ظروف العالم الثالث كان من الممكن لهذا التيار أن يتجاوز نقطة بدايته التي خضعت لظروف تكوينه ، ويلعب دوراً اوسع جماهيرياً . . والدليل على ذلك ان حزب الوفد في الوقت الذي كان يضم فيه فؤاد سراج الدين وهو اقطاعي كبير كان يضم ايضا صغار العمال والموظفين والطلبة ، اى أنه كان يضم تيارات واسعة تحت هذه المظلة الواحدة .

أما بالنسبة لمشكلة كمشكلة الأمية فاني اكاد اشعر بوجود نوع من التعمد طوال ثورة ١٩٥٢ لعدم الاقتراب من حل هذه المشكلة . فبعد حوالي ٣٠ سنة - تعتبر حاسمة بالنسبة لكثير من دول العالم - من حكمها ما زالت نسبة الامية تقريبا كما هي - لماذا ؟ هناك اسباب كثيرة لهذا التعمد وبالتالي لا أستطيع هنا أن اقول ان ما حدث بعد ١٩٥٢ كان جزءاً من حكم البورجوازية - بل كانت شرعية خاصة لها منطقها الخاص وسياستها الخاصة - ولها اسلوبها الخاص في الحكم الذي يجب ان اقترب منه بدقة لمعرفة نوعيته الخاصة . لو كنا قد تركنا د . طه حسين يدير السياسة التعليمية - برغم ان فكره ورؤيته يمكن ادراجها ضمن الحدود البورجوازية ١٠٠٪ - فقد كان من الممكن له الاقتراب من حل أفضل بكثير للمشكلة التعليمية ، يجوز انه لا يستطيع ان يستأصل الأمية لكنه كان في امكانه السير شوطاً طويلاً في هذا الطريق .

★ اسمح لي انه عندما اشرت للدور الرأسمالي أو البورجوازي فيما بعد ثورة ١٩١٩ وبعد ١٩٥٢ كنت - فقط - اشير الى الطابع العام الذي لا ينحصر التفاصيل والسمات النوعية الخاصة بكل مرحلة تاريخية نوعية على حدة . . لكن سيادتكم أشرت الى وجود نوع من التعمد فيما بعد ١٩٥٢ في « التجهيل » .

● ليس التجهيل بالضبط ولا يجب ان نأخذ التعمد في عدم حل مشكلة الأمة بهذا المعنى . . بل إنني ارى عدم وجود اتجاه جدي لحل هذه المشكلة .

★ لماذا بعد ١٩٥٢ بالذات . . . هذا التعمد ؟

● لأنه قبل ١٩٥٢ كان الخط البياني لهذه المسائل صاعدا منذ ثورة ١٩١٩ وحتى ثورة ١٩٥٢ برغم وجود قوى كثيرة كالمملك والانجليز والقوى الرجعية الداخلية تعوق اي إصلاح جدي في النواحي الثقافية اما بعد ١٩٥٢ فلم تعد هناك اية عوائق . . ذلك لأن مدى السيطرة لأي حكومة بعد ١٩٥٢ لا يقارن بأي سيطرة لحكومة قبل ذلك فبعد جلاء الانجليز عام ١٩٥٤ وضرب التيارات السياسية المختلفة أصبحت الساحة كاملة في ايدي نظام ١٩٥٢ ولذلك فأنا احمل نظام مابعد ١٩٥٢ مسؤولية خاصة في موضوع محو الامية وغيرها من المشاكل الثقافية وبالذات لأن هذه الثورة قد رفعت شعارات اجتماعية وليست سياسية فقط فمثلا عندما سنوا قوانين الاصلاح الزراعي نفذوها بالفعل . . فلماذا أصبحت - اذن - مشكلة كالأمية مستعصية لهذه الدرجة ؟ !

لقد كان من الممكن حل هذه المشكلة لوكان هناك اتجاه جدي لحلها هذا الافتقار الى سياسة شاملة لمحو الامية ونشر تعليم شعبي حقيقي يؤدي الى الكشف عن جانب اخر من مشكلة العزلة الثقافية ، هو الجانب الخاص بالجمهور المتلقي للثقافة فالمفروض ان يرتفع مستوى الجمهور تدريجيا في العهود الثورية .

### الثقافة الوطنية

★ عن معنى الثقافة الوطنية . . . ومن هي القوى المنوط بها جهد الاشتراك في تكوين منظومة هذه الثقافة الوطنية ؟

● مفهوم الثقافة الوطنية مفهوم واسع جدا وتشارك فيه فئات عديدة من الشعب تلتقي كلها حول فكرة « الاستقلال الوطني » وهي فكرة اساسية في الاقتراب من هذا المفهوم .

ويعتبر اليسار بدرجاته المختلفة والقوى المستنيرة والتي تحتفظ بقايا الليبرالية القديمة ( بعض نقباء الصحفيين - والمحامين كـممتاز نصار ) وهم بحكم احترامهم لمهنتهم يسرون في هذا الاتجاه الليبرالي ، وقوى الاحزاب القديمة وعلى رأسها « الوفد » .

وهي قوى حاولت إزاء التردي الشديد في السبعينات ان تدافع عن الحد الأدنى من الاستقلال .

وسوف يثار سؤال : هل تعتبر الجماعات الدينية ضمن هذه القوى التي حاولت ان تتصدى للتدهور وعارضت مجمل سياسات السبعينات ام لا ؟ في تصوري ان فكرة الاستقلال وهي الفكرة الاساسية في تحديد من يشارك في بناء الثقافة الوطنية والدفاع عنها ليست مفهوما اساسيا في فكر هذه الجماعات .

فالدعوة إلى أن تكون لك ارادتك المستقلة ، يغلبون عليها فكرة الاندماج في الكل العالمي الاسلامي حتى لو كانت اجزاء كثيرة من هذا الكل الاسلامي خاضعة للاستعمار أو داخل تحالفات مشبوهة كباكستان أو اندونيسيا !

فلذلك يصعب علي ادراجهم ضمن هذه الفئات الحريضة على الاستقلال الوطني بالمعنى الذي اعتدناه لهذه الكلمة .

★ هل ينسحب هذا المعنى على كل فصائل هذه الجماعات ؟

● لا بالتأكيد . . فهناك فصائل يقال انها جماعات دينية مستنيرة وفي الحقيقة ان هذه الفصائل هي فصائل يمكن ان تنتمي الى اتجاهات وطنية مع المحافظة على تطعيم هذا الاتجاه - العصري - الذي يؤمن به باشارات أو « شكل » ديني .

★ الا تمثل نقطة معاداة الغرب - الغير مسلم - أو اسرائيل والصهيونية - وهي استمرار للخصومات اليهودية القديمة في معاداة الاسلام - الا يمثل ذلك محورا نحو فهم الاستقلال عند كثير من الفرق الدينية ؟

● لا بد أن نفهم طبيعة وشكل هذه المعادة للغرب ، وفي الحقيقة تركز ادبيات هذه الجماعات على أن الغرب يحاول - دائما - القضاء على الاسلام وانه منذ الحملة الصليبية كانت هناك مؤامرة غربية وهذا في الحقيقة نوع من المعادة غير الواعية التي يمكن ان ينتهي بها الامر الى تنفيذ خطط الغرب نفسها .

كما ان هناك التزامات معينة لمعادة الغرب فلا يتفق ذلك - مثلا - ان وظيفة بعض التيارات معادة كل ماهو يساري . . الا يمثل ذلك اتفاقا مع الغرب الرأسمالي وامريكا !

### التقاء الثقافات

★ إلى أي حد تعتبر صحيحة الفكرة التي تنادي بضرورة التقاء التيارات الوافدة - التي تعتمد المناهج الاوروبية كأساس للتفكير - وبين التيارات الموروثة - التي تعتمد على التراث والارث الاسلامي بشكل اساسي - والتقاء هذين التيارين « وصراعهما الفكري السلمي » معاً من اجل تكوين « منظومة الثقافة الوطنية » ؟

● في الحقيقة ان من ينادي بهذا الرأي هو من يحاول التقريب بين تيارين داخل انفسهم وبالتالي فهم يحاولون حل مشاكلهم الشخصية اكثر مما يحلون مشكلة يعاني منها الواقع .

ذلك لان بينهم من كان يفكر بطريقة علمية ثم انتابته حالة من التصوف او الدروشة ! وبالتالي فالتيار القديم - وهو علمي - لا يمكن ان يموت داخله والتيار الجديد - الديني - يريد ان يؤكد ذاته ! ورغبتهم في حل التناقض بين هذين التيارين في الواقع انما تعكس امنية عزيزة عند هؤلاء لحل التناقض داخل انفسهم لكي يعيشوا في وئام . . لكن هل هذا يمكن ان ينعكس على المجتمع ككل ؟ هذا هو السؤال الهام . . والاجابة انني لا اعتقد ذلك لأن المعركة داخل عقولهم أهون بما لا يقاس من المعركة داخل المجتمع نفسه .



ما أريد ان اقلوه ان ما بين هذين التيارين ليس شيئا مبسطا كما يعرضه هؤلاء  
المفكرون وانه في الواقع الفعلي هناك ثقافتان - نقاط الالتقاء بينهما واهية جدا . .  
بينما نقاط الاختلاف اكثر حدة وانا عندما اقول هذا الرأي فاني انطلق من رفضي  
للتوفيقية التي يزعم بعض المفكرين امكانية صياغة منظومة ثقافة وطنية منها - بل  
يحتاج الامر - في الحقيقة - لصراع فكري طويل .



# مأذنة الصيغ السطح

شعر: سـ يـ ر د د م

ARCHIVE

<http://Archivebe1-Sakhrit.com>

باغتھا الأخضر فسمت نسريناً  
يتقاطر بوحاً وردياً .  
وعصافير صباح .

- ٢ -

لا تدري من أي طريق جاء . .  
وكيف النار اندلعت ،  
وافترشت وعر الطرق الملتوية  
فانبسطت طرقاتاً . . آهلة

بالنبض الأخضر ..  
واللون المتوقد .

- ٣ -

كالطفل الغر .. بلا اقمطة ..  
وثياب لوثها الطين الأسن ..  
هاتركض مثقلة بغصون النبع  
وفاكهة التوت المفتوح ..  
للأنسام .  
لعصافير الأيام المنسلة ..  
عبر كوني الآتي الى ...  
الشرفات الواسعة العينين .  
ها تتلمس بالكفين المشرقتين  
أولى الخطوات  
وتضاحك أوراق الكلمات العذبة  
تطبع بعض القبلات  
فوق شفاه الآتي الشفاف .  
تسري ببرايق الأجنحة الوارفة الريش ..  
إلى الأوج الذروة .  
تطرح فاكهة الخطوات المحدودة  
وتعانق اغصان اللاحدود  
لتضيء الأغصان ، قناديل الشمس :  
في كل بيوت الفقراء  
في كل الأحياء المطلية بالآهات العطشى ،

لجداول حب . .  
وفراشات تشدو  
عبر مدارات الأعوام .  
فانتظري ايتها الأشجار العارية الأوراق :  
مد النهر الآتي .  
ها تنفض عنها الأسماك المهترئة .  
تصعد مثذنة الصيف الساطع .  
وتسمل باسم المنتظرين :  
فاتحة البدء الساطع . .  
تحت الشمس .





## قصة قصيرة

# الوجه الغائب

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مصطفى عبد الشافي مصطفى

المحبب اليه ، الأرجواني ، خط خطوطا ،  
رسم الملامح الأولية .

قال لها يوما . . . أحبك . . . سخرت  
منه ، مر بالفرشاة على الوجه فبدت  
القسمات قاسية ساخرة ، قالت له  
يومها : وماذا وراء الحب ؟؟ كانت  
صورتها تبدى شيئا فشيئا ، رسم ظللا

مدخل :

حاول أن يرسم صورتها ، مزج  
الألوان على « البالته » ، ملامح وجهها  
هي هي لم تتغير على مر العصور ، تبدلت  
أشياء كثيرة ، وأشياء أخرى أصابها العفن  
والهرم والزوال ، ووجهها لم يتبدل .  
أمسك بفرشاته ، غمسها في اللون

كانت تتأهب . . . سألته : وما الذي  
سأفعله بتلك الصورة ؟ قال لها :  
الخلود . . . قالت : وما قيمة الخلود بعد  
أن أموت . .

★★★

اللوحة والفنان :

دخلت كالعاصفة . تأملت اللوحة  
مليا . قالت بحدة :  
- أهذه أنا ؟؟  
- نعم . . .  
- ولكنها لا تشبهني . . .  
- احساس فنان . . .

- فن غريب مرفوض . . واحساس  
مرضى سقيم .  
- الغربة داري ودثاري . . .  
- لم لا تنزل الى الناس . . .  
- أعلم أني أحيا في غربة . . . مرفوض  
في مجتمعي . . ولكنه الفن . .

- اذن لماذا الاصرار على ذلك الفن  
الذي يعزلك عن الناس . . .  
ثم جلست ، وضعت ساقا على  
الأخرى في اغراء . . قالت بنعومة :  
- ماذا لو امتهنت صناعة الأطر  
المذهبة . . . ستربح أكثر . . .

- انك تقتلين أفكارى دوما في

شكلت خلفية مبهمة لم تتضح بعد في  
خيلته . . قال لها : ولكني أحبك . . مر  
بالفرشاة من جديد محاولا أن يعكس بسمة  
مشرقة أو حتى مصطنعة حاول وكرر  
المحاولة ، وعندما تعب وضع فرشاته  
جانبا ، تأمل الصورة وجدها تضحك  
ذات الضحكة الساخرة القاسية . يومها  
ضحكت ذات الضحكة . يومها أخurst  
الكلمات التي كان يود أن يسمعها اياها .  
يومها حركت أشياء كانت كامنة في  
أعماقه .

ارتعشت يده . . كاد أن يفقد توازنه .  
أوشكت اللوحة على السقوط ، قال لها :  
أحاول أن أكون مثاليا . . ردت ساخرة :  
أفي عالم اليوم مثالية يا صغيري ؟ جادها :  
أحاول يا عزيزتي أن أسمو في عالم  
الذئاب . مطت شفيتها ازدراء . كانت  
خبيرة بكل أساليب القهر . . وعدها  
سأرسم لك صورة تخلدك خلود  
الجيوكنده ، تمتت بكلمات غير مفهومة  
ثم سألته بغباء : وما الجيوكنده . . . وذ  
لحظتها لو ظل يضرب رأسه بالحائط الى أن  
يموت ، ولكنه تماسك وشرح لها . . . قال  
كلاما كثيرا عن دافنشي وبيكاسو  
وأنجلو . . اكتشف أنها لم تكن تصغى بل



مهدها .. تجهضين أحلامي ... تلعين  
ثقافتي كل شيء عندك بمقياس الربح  
والخسارة ...

وقفت ، جمعت حاجياتها في غضب ،  
قالت بعصبية :

- الخاسر الوحيد في العالم هو  
أنت ....

وكما دخلت كالعاصفة ، انصرفت ،  
صفقت الباب خلفها ، وقف يحرق في  
الباب المغلق ، مبهوتا ، محبطا ،  
مقهورا ..



ملحمة الصعود والهبوط :

الفرشة متمردة مغتظة حانقة تجري  
كالشرط على وجه اللوحة ، يده دائمة  
الاهتزاز من الحمى ، أعقاب سجائره  
ملأت الآنية الزجاجية ، أقداح القهوة  
تراصت أمامه ، يأس قاتل يجالسه ، طوح  
بالبالطة ، لا فائدة ... اللعنة ! صرخة  
سمعها البواب وهو يصلي المغرب أمام  
حجرته الصغيرة تحت السلم . ارتطمت  
اللوحة بيده التي طوحت البالطة ، اهتز  
الحامل ، ترنح ، سقطت اللوحة على  
الأرض .. سالت الألوان وامتزجت  
بعضها ببعض .

خرج .. تسكع بلا غاية أو هدف ،  
وطوال الطريق كان وجهها يلوح له  
ويختفي ، دخل البواب المرسوم ، أعاد  
تنظيم الأشياء وترتيبها كما اتفق ، أعاد  
اللوحة على الحامل بعناية .

عاد في المساء ، تفقد اللوحة ... لم  
يجدها ... أخبره البواب أن (م) قد  
أخذها وترك هذه الورقة . وضع الورقة  
جانبا ...

عدسات التصوير مصوبة اليه كفوهات  
الرشاشات .. الفلاشات تبرق بكثرة ،  
عشرات الألسنة تسأل وعشرات الأيدي  
تسجل ، تاريخه الفني ، مولده ،  
دراسته ، و ... و ... و ... دخلوا  
تحت جلده .. دسوا أنوفهم في  
جيبه ... قلبه ... صدره ... فنان  
العصر الذكي ... بعين دامعة وقف  
يتأمل اللوحة التي أثارت كل تلك  
الضجة ... كانت صورتها التي سقطت  
وأفسدتها الألوان المنسكبة على  
الأرض ...



الحلم والملامح :

اللوحات مبعثرة في كل مكان .

قالوا له . العالم عندك ليس الا ذوبانا  
للشكل والخط عندك يتنوع الى اللامتتهى  
ورسمك يصاحب ايقاعات الموسيقى .  
قصاصات كثيرة كلها تشيد بفنه ولوحاته ،  
حمقى ... ولكن أي حماقة تلك ...  
على المنضدة عشرات الصكوك التي تركها  
عشاق فنه . ليتها كانت هنا الآن لتعترف  
من ذلك المال ما تشاء .

أقبل الخادم ... تتبعه الموديل الجديدة  
التي طلبها . تسمرت عليها كلها عيناه .  
وجهاها جسدها كلها كلها . تتمم  
« ميريت » وقف مهتاجا . أنفاسه  
تتلاحق . احتوى راحتيها ، كانت  
دافئة ، أسرع بها الى المرسوم . مزج  
الألوان ... بدأ يرسم محموما ... أخذ  
يستعيد الحلم والملاحم شيئا فشيئا ...

★★★

ميريت :

الجسد الأنثوي الفائز ... بلا وجه .  
ظل كذلك أياما .. جسد لا يختلف في  
كثير أو قليل عن أي جسد أنثوي آخر .  
سمراء كانت ... قمحية اللون ...  
تذكر الحلم ... الوجه الذي يلوح  
ويظهر . غاص في مقعده الوثير من جديد

الطلب يزداد على أعماله ، أصبح له وكيل  
أعمال لحوح ، كل معارض العالم تريد أن  
تقتني لوحاته ، جلس في ركن المرسوم  
الكبير مكتثبا . وضع أمامه « ألبوما »  
منتفخا بالصور . سجل عمره الذي يفر  
فرار الأعمدة التلغرافية على شريط  
القطار ، طفل صغير بريء ، خال من  
الهموم ، تأمل الصورة طويلا طويلا ...  
قلب الصفحة .. كبر الطفل ... صار  
صبيا .. يجلس بجوار ساق ناظر  
المدرسة ... الصبي يحدق في اللاشيء  
بنظرات ملؤها التحدي . تتمم . تكسرت  
سهام التحدي عند أول صخرة ... قلب  
الصفحة ، تتمم . أي شاب أنيق كنت .  
تذكر تلك الأيام ... كلية الفنون ...

أزاح الألبوم جانبا . غاص في كرسية  
الوثير وهو يفكر في الوجه الذي يلوح له  
ويختفي . أحيانا يخيل اليه أنه التقى بها  
منذ ثلاثة آلاف عام أو أكثر ، التقى بها في  
الأزمة الغابرة ... ربما عاش من  
قبل ... وأحب وأنجب ... من  
يدري . كثيرا ما تتجسد له في خياله أنثى  
كاملة ... يستبقان على شاطئ  
النهر ... فتسبقه فيناديها تعالي يا محبوبي  
معبودتي « ميريت » .

يحدق في الجسد ويطارده الوهم الذي يأبى  
أن يتجسد يوما ما .

أقبلت في موعدها . . . سمراء فارمة  
ممشوقة كالسنديانة ، تتم . . . ايه  
ياميريت يامعبودتي . . .

منتصبه كنت في ساحة معبدك تتأملين  
الزهاد والنسك والفسقة حملة جرار الكرم  
المخمر والجمعة . . . تتأملين بناتك بائعات  
الهوى . . . ثم تقع عينك عليّ أنا وحدي  
المنتصب أمامك وسط السجد خوفا من  
بطشك . كنت أتأملك . . . أتأمل تاجك  
الذي يلعب على مفريك ، أنفك الدقيق  
الأشم ، عينيك المتسعيتين كعيون المها ،  
وذلك القرط الغريب المليء بالطلاسم  
الهيروغليفية . . . ولا أفبق إلا على صوت  
الكهنة وهم يدقون الكؤوس اإذانا ببء  
الطقوس المقدسة . . . طقوس الفسق في  
ساحة معبدك .

انتبه على صوت الموديل الجديدة تسأله  
ان كان يريد لها في عمل الليلة ؟ هز رأسه  
واتجه الى المرسوم . . . مزج الألوان وتناول  
الفرشاة . . . قال لها : ليس أمامي سوى  
رسم الوجه . . .

بدأ يرسم . . . خط الملامح  
الأولية . . .

غاض وجهك ياميريت في  
الوحد . . . لم ؟ تلاشت من أمام ناظريه  
الخطوط . . . امتلأت عيناه بالرميل . . .  
عاد يرسم من جديد . ثانية تلاشت  
الخطوط وامتلأت عيناه بالرميل . صاح  
الكهنة في غضب . . . حطموا الجرار أيها  
الفسقة . . . واسجدوا للربة  
ميريت . . . أهرقوا الجمعة تحت أقدامها  
المقدسة . طوحت يده بالبائة . . .  
وانسكب اللون البرونزي ، واختلط  
بالأرجواني . . . ابتعد عن اللوحة . . .  
لاحت له ميريت . . . الموديل . . . وهي  
تغرق في لجة من الماء الأسن . . .  
ثملت . . . سقطت . . . تلاشت  
وغرقت . . . اتجه الى الموديل يحاول أن  
ينتشلها قبل أن تغرق . . . تشبثت  
بيده . . . أنشبت أظافرها في لحمه . . .  
ولكنه لم يستطع . . . كان يغرق  
معها . . . قال لها : ميريت خذي معك  
الى القاع . . . القاع . . . القاع .

★★★

الخروج :

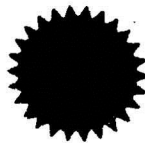
لن يرسم ثانية . . . سيذهب في رحلة  
طويلة الى الجنوب . . . سيبتني بيتا من

وجد رجلا يتسم ... منبسط  
الأسارير . واصل طريقه الى مخدعه  
الفسيح البارد ... أحس بضيق في  
صدره . وبرودة تسري في أوصاله .  
استلقى على الفراش ... عرق بارد  
يتصب من جبينه ... انها ميريت  
تناديه ... المقبض النحاسي يتحرك  
بخفة ، الباب ينفرج قليلا قليلا ...  
بنظرة قليلة تبينها ... كانت ميريت في  
غلالة شفافة ... جاءت ... جاءت  
أخيرا ... اقتربت من الفراش ...  
انحنى عليه بود وحب ... طبعت قبلة  
على جبينه البارد ... وبأناملها الرقيقة  
أخذت تتحسس فوديه الأشيبين ...

الطين والحجر فوق التل الترابي الكبير  
المطل على ساحة المعبد ... سيزورها  
كل يوم .. لن يأبه لتعليمات  
الكهنة ... سيملاً جرت به بالجنة وبأفضل  
الأنبذة ... وسيذهب اليها ...  
سيحارب الكهنة وسيطرد بائعات الهوى  
من ساحة المعبد ... سيزيل الوحل عن  
وجهها ... سيغيب في قبلة طويلة يطبعها  
على الشفاه الوردية التي في لون  
الكرز ... وربما يستولدها أبنا لا يعرف  
البكاء ...

نظر الى المرأة ... لن أرسم  
ثانية ...

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



# العودة الأخيرة

شعر  
مصطفى أحمد النجار



ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مضى .. قبل أن .. ؟  
تعز عليه الدموع ..  
وشهقة صدر ، وخفقة يد  
يعز عليه الوداع الأخير  
لقد علموه الإباء ..  
فكيف يعذب من علموه ؟  
وما علموه البكاء ..  
فكيف الفراق يمر بطيئا ..  
يجز رقاب القرنفل يمضي  
وفي الصمت كان يؤنب  
هذا الفؤاد الرقيق ..  
الذي صيرته السنون العجاف كصخره !!

مضى قبل هذا مرارا . .  
وعاد يلوذ بمقهى  
يكاد الجميع ينادونه بالوديع  
وفي السر قالوا : ذليل وضعيع !  
ورغم افتضاح العيون التي تحتويه  
يحس بأن العيون هنا تزدرية  
مضى قبل أن . . ؟



وعاد لأول مره  
ضحوكا ، وثمة حزن يرف كزهرة  
على مقلتيه  
وخيط من الدم قان  
فمن شفتيه إلى الخاصره



وعاد لأول مره  
سعيدا قوي الارادة ، يمضي  
يجابه كل العيون  
وكل العيون لأول مره  
تفيض دما آه تبكي بحسره .

